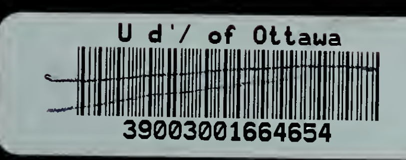

U d'/ of Ottawa
39003001664654


ANNEXE DE LA BIBLIOTHEQUE
uOttawa
LIBRARY

ÉTUDES
D'ARCHÉOLOGIE
ET D'ART

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT — MESNIL (EURE).



BIBLIOTHÈQUE ARCHÉOLOGIQUE

ÉTUDES D'ARCHÉOLOGIE ET D'ART

PAR

OLIVIER RAYET
ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES
PROFESSEUR D'ARCHÉOLOGIE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

RÉUNIES ET PUBLIÉES, AVEC UNE NOTICE BIOGRAPHIQUE SUR L'AUTEUR,

PAR SALOMON REINACH
Ancien membre de l'École française d'Athènes

ET ILLUSTRÉES DE 5 PHOTOGRAVURES ET DE 112 GRAVURES



PARIS
LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie
56, RUE JACOB, 56
1888



NOTICE BIOGRAPHIQUE.

Olivier Rayet naquit le 28 septembre 1847, au Cairou, dans le département du Lot. Les premières années de sa vie ne furent pas heureuses. Tout jeune encore, il perdit sa mère; son père, ancien magistrat, resta longtemps sous le coup de ce deuil et c'est dans une maison assombrie que commença l'éducation d'Olivier. Du moins l'affection ne lui fit-elle pas défaut : outre son père, qui l'adorait, il avait auprès de lui son frère aîné, devenu depuis un astronome de talent, pour diriger ses premiers pas et lui inspirer par son exemple le goût du travail.

On croirait volontiers qu'un esprit aussi brillant donna de bonne heure sa mesure et que ses succès de lycéen furent le présage de sa carrière d'érudit. Mais Rayet n'eut jamais le travail facile; si son intelligence était prompte, sa plume était lente, et les qualités banales de l'improvisation lui faisaient défaut. Élève du lycée Bonaparte à Paris, il se contenta d'y tenir un rang honorable et ne fit guère parler de lui aux concours de la Sorbonne. C'est au moment seulement où il se préparait aux examens de l'École Normale, que les conférences de Sainte-Barbe, dirigées par MM. Vacherot, Despois et Guérard, lui révélèrent sa vocation scientifique et le stimulèrent dans la voie des fortes études. Admis le troisième à l'École normale en 1866, dans la section des lettres, il en sortit premier agrégé d'histoire en 1869.

De tous les maîtres qui enseignaient à l'École, celui qui exerça sur Rayet la plus féconde influence fut Ernest Desjardins, chargé, depuis 1861, des conférences de géographie et d'histoire ancienne. C'était un professeur admirable, plein de sollicitude pour ses élèves, épiant l'éveil de leur curiosité et encourageant leurs ambitions d'écrivains futurs. La tendance à la prolixité, qui est un peu le défaut de ses livres, devenait une qualité dans son enseignement, où elle se transformait en abondance et en clarté. Sans jamais déclamer, il ne laissait pas d'être éloquent à ses heures, vivifiant

l'étude de l'antiquité par la biographie des savants illustres, racontant avec la chaleur communicative d'un témoin et d'un ami l'histoire des débuts de Mariette et la vie sereine du grand Borghesi à Saint-Marin. Il donnait à ses auditeurs, avec la connaissance des résultats obtenus, le pressentiment et comme le programme de ce qui restait à faire. Au sortir du lycée, où la science paraît tenir tout entière dans les manuels, l'enseignement d'Ernest Desjardins était une révélation. Il le fut pour Olivier Rayet comme pour bien d'autres : ceux qui en ont profité ne l'oublieront pas.

Rayet n'était encore ni archéologue ni épigraphiste, mais il avait compris le profit que l'histoire ancienne peut tirer des monuments figurés et des inscriptions. Au sortir de l'École normale, il se prévalut de son titre de premier agrégé pour devenir membre de l'École française d'Athènes. Laissons ici la parole à M. Th. Homolle qui, dans une notice pleine de charme et d'émotion (1), a retracé les débuts de Rayet comme voyageur et comme savant d'abord, puis bientôt comme administrateur et comme soldat.

« Des lettres, qu'on a bien voulu me confier, m'ont permis de suivre pas à pas Rayet, pendant les trois années de son séjour hors de France ; elles m'ont initié à tous ses projets, à toutes ses espérances, à tous ses efforts ; elles m'ont fait pénétrer dans le petit cercle de famille où se complaisaient, s'enfermaient toutes ses affections, et dont le centre était son père, son « *cher pérou adoré* », comme il l'appelle avec une familiarité méridionale et une câlinerie d'enfant. On découvre là un côté de la nature de Rayet qui échappait à bien des gens : ceux qui ne l'ont pas approché et pratiqué n'ont vu de son caractère que l'énergie vigoureuse, quelquefois même un peu rude ; ils n'ont pas aperçu, sous ces dehors, le fonds de tendresse qui se cachait en lui, comme il arrive souvent dans les âmes fortes et timides. Ils n'ont pas connu non plus cette franche gaîté, cette bonne humeur, qui éclataient surtout dans la liberté des voyages, et qui faisaient de Rayet le plus agréable des compagnons, comme il en était le plus résolu.

« J'insisterai sur cette période de sa vie, celle où il se cherche encore, où il prépare tout ce qu'il fit plus tard et projette bien plus qu'il ne lui a été donné d'achever. Dès qu'il rentre en France, son talent est formé, il enseigne et publie ; ses ouvrages, les étapes de sa carrière sont connus : ces années de lumière et de succès ont pour nous moins de nouveauté que les années de sa vie cachée, qui fut si vaillante et si féconde.

« Quand Rayet partit de Paris en 1869, il pensait ne faire en Grèce qu'une rapide tournée : c'est à Rome qu'il allait tout droit, à Rome qu'il comptait revenir et demeurer, pour en étudier à fond les monuments et

(1) Publiée dans le *Mémorial des anciens élèves de l'École normale* pour 1888.

l'histoire. Il se proposait, pour ses débuts, un sujet capable d'effrayer les plus entreprenants, l'étude de l'institution impériale.

« Il commença à connaître la Grèce dans ses colonies de Sicile et d'Italie : Pæstum fut la grande émotion de son voyage, plus puissante même que ne devait être celle que lui causa d'abord le Parthénon, dont la perfection ne se révèle pas au premier coup d'œil. On devine à certaines erreurs un archéologue peu expérimenté ; mais on reconnaît aussi un esprit avisé, ouvert, sensible aux impressions de l'art, du pittoresque et du beau sous toutes les formes. Une description des métopes de Sélinonte est aussi frappante par la justesse du sentiment que par la vivacité du style ; le rapprochement établi entre ces œuvres et celles de la sculpture asiatique est une véritable intuition d'antiquaire. Toutefois Rayet ne prête guère plus d'attention aux monuments anciens qu'à un tableau, une église, un paysage, un détail curieux de mœurs ou de costume.

« Dans ses projets, dont il faisait aux siens la confidence, et qui auraient suffi à remplir quelques vies laborieuses, le fonds solide est toujours sa grande histoire de Rome. Pourtant, il entend voir la Grèce, et les îles, et l'Orient ; il traversera l'Asie Mineure, de Brousse à Smyrne, d'où il joindra la Caramanie et la Syrie, pour s'enfoncer ensuite dans l'Osrhoène et la Commagène. Le cours moyen de l'Euphrate, la région où ce fleuve se rapproche le plus du rivage de la Méditerranée, a été le chemin ordinaire des invasions, le point de contact des civilisations les plus diverses : Rayet cherchera les traces de tous les peuples qui s'y sont établis, de tous les empires qui s'y sont succédé ; il essaiera de reconstituer cette longue histoire, si intéressante et si variée. Ce n'est pas tout encore ; il doit rejoindre M. Desjardins en Hongrie ou en Serbie, pour y recueillir les inscriptions latines du Danube. Il se sent aussi attiré vers l'Albanie, l'Épire, la Thessalie, les pays neufs de la Grèce ; la Tunisie et la Cyrénaïque le tentent ; il entrevoit des fouilles à faire à Cnide, à Samos, à Pergame, « l'une des villes où les ruines abondent le plus ». Et ce ne sont pas des rêves en l'air ; il s'informe des voies et moyens, entasse notes sur notes, se soumet à un entraînement physique, pour être préparé aux études à faire, comme aux fatigues à subir.

« On peut trouver l'enthousiasme un peu naïvement jeune et bien ambitieux ; mais on sent la volonté ferme, tenace, de faire quelque chose, et ce n'était pas trop avec un directeur qui annonçait d'abord à ses élèves, en forme d'encouragement, que l'antiquité grecque était épuisée. Rayet était trop perspicace pour croire à ces fâcheux pronostics, trop actif pour se contenter de voir la Grèce en amateur ; aussi « se trémousse-t-il — ce mot est de lui — comme tous ses camarades ensemble. »

« Ses travaux pourtant ne l'empêchaient pas d'observer la Grèce contem-

poraine, d'étudier les mœurs, la société, la politique; il avait surtout les yeux tournés vers la France, où la chute de l'empire s'annonce à lui prochaine, irrévocable; déjà ses espérances de républicain s'attachent à Gambetta, qu'il devait un jour admirer sans réserve et pleurer comme un ami.

« C'est au cours d'un voyage en Asie, au moment où il débarquait à Cos, avec M. Cartault, que la déclaration de guerre vint le surprendre : il en fut navré, car il prévit la défaite. Les désastres se succédèrent si terribles et si prompts, qu'ils ne lui permirent pas d'arriver avant l'investissement de Paris, Paris où étaient enfermés son père et son frère, tout ce qu'il aimait.

« Il réclamait un poste de combat, on le mit dans l'administration : il fut sous-préfet à Murat, puis secrétaire général du département de l'Aude. Là même il sut coopérer à la défense, en organisant mobiles et mobilisés et en réprimant, au péril de sa vie, le pistolet au poing, plusieurs tentatives de désordre. Jamais il ne voulut désespérer; jusqu'au dernier jour il attendit un retour de fortune, il crut à la victoire. Une de ses lettres (6 janvier 1871) contient le récit enthousiaste des efforts de la province, des prodiges accomplis par Gambetta et Chanzy; il montre les masses qui se lèvent, s'avancent sur l'ennemi, vont l'entourer: il s'écrie avec Gambetta : « Nous le tenons dans une étreinte de fer! »... La foi de Rayet n'était pas de celles qui n'agissent point; depuis longtemps il demandait à servir dans l'armée. Nommé enfin capitaine d'état-major au 15e corps, il y fit son devoir généreusement, comme il savait partout le faire, mais inutilement, hélas! Le temps des désillusions était venu, même pour lui. La capitulation de Paris, la guerre civile lui enlevèrent tout son courage: il eût voulu ne plus vivre ou ne plus penser.

« Il revit du moins son père et son frère; mais cette réunion ne fut pas longue : il fallait reprendre les travaux interrompus. »

Depuis 1871, Rayet est définitivement acquis à la Grèce. Il travaille à Venise, aux archives des *Frari*, pour rassembler les matériaux d'un livre sur l'histoire des Sporades: et, tout en continuant ses voyages, il écrit ses premiers articles d'érudition.

En 1868, l'École française d'Athènes avait entrepris la publication d'un *Bulletin*, précurseur du *Bulletin de correspondance hellénique* qui devait être fondé en 1877 par Albert Dumont. Rayet y fit paraître un intéressant travail sur les fouilles du Céramique d'Athènes (1), dont il avait longuement étudié la topographie : là se révèle ce goût vif et sûr dans l'appréciation des œuvres d'art qui devait devenir sa qualité dominante et qui s'était formé peu à peu, sous l'influence des conseils de son oncle,

(1) *Bulletin*, 1870, p. 199-226.

M. Paul Mantz, par la fréquentation des musées et l'étude des maîtres de la critique. Les écrits de Beulé, en particulier, excitèrent son enthousiasme pour la perfection de l'art grec du cinquième siècle et lui firent comprendre l'intérêt des œuvres archaïques que les antiquaires de l'ancienne école connaissaient si peu.

Au mois de septembre 1871, il publia dans le *Bulletin* les inscriptions découvertes à Samos par M. Cartault et par lui (1) et consacra un nouvel article aux fouilles du Céramique extérieur (2). Mais ces notices ne donnent qu'une faible idée des travaux qui occupèrent Rayet pendant ses deux premiers séjours en Orient. Outre la Grèce continentale, il visita l'Archipel et la côte d'Asie Mineure. En 1870, de passage à Milet, il avait conçu le projet des fouilles qu'il devait y pratiquer avec tant de succès trois ans plus tard. Pergame aussi l'avait tenté : il avait pressenti les richesses que cet emplacement réservait aux explorateurs. Dans l'intervalle de ses voyages, son attention était particulièrement dirigée sur l'étude de la topographie d'Athènes. De grands travaux de voirie, qui s'accomplissaient alors dans la capitale et au Pirée, lui permirent de recueillir au jour le jour de précieuses indications, jalons d'une étude pleine de faits nouveaux qu'il n'a malheureusement pas eu le temps de publier.

En 1870, les premières figurines de Tanagra, exhumées par des fouilleurs clandestins, commencèrent à paraître sur le marché d'Athènes. Rayet, qui avait la double passion de l'archéologue et du collectionneur, ne tarda pas à reconnaître que ces statuettes, ignorées alors de presque tous les savants, devaient prendre rang parmi les productions les plus charmantes du génie grec. Il en acquit d'abord pour le compte du Musée du Louvre, et c'est grâce à lui que nos collections nationales possèdent une série incomparable de ces figurines, achetées toutes à une époque où les *restaurateurs* ne s'étaient pas encore mis à l'œuvre pour les retoucher, les compléter ou les repeindre. Puis il travailla, de 1871 à 1877, à se former une collection personnelle, qui compta bientôt plusieurs pièces de premier ordre, comme la fameuse tête d'athlète trouvée au Céramique, aujourd'hui dans le musée Jakobsen à Copenhague (3), la plaque estampée représentant l'*ekphora* ou convoi funèbre (4), de nombreuses figurines en terre cuite provenant de Locride, de Thespies, de Thisbé, de Tanagre, d'Asie Mineure, le vase de Khakhrylion trouvé en Attique, des vases archaïques de Tanagre, le canthare béotien de Mogéa, d'importants fragments

(1) *Bulletin*, p. 227 à 231.
(2) *Ibid.*, p. 246 à 262.
(3) Voir plus loin, p. 1 à 8.
(4) Plus loin, p. 330.

de vases du Dipylon avec représentations de navires et quantité d'autres curiosités qui sont décrites dans les trois catalogues de vente de sa collection (1). Le second de ces catalogues, rédigé avec grand soin par Rayet, est rempli de notices intéressantes et originales qui font regretter qu'il soit devenu très rare.

Les efforts que fit Rayet pour former et accroître sa collection le mirent en rapport avec bien des gens qui évitent généralement les archéologues, parce que la plupart de ceux-ci désirent regarder ou dessiner les objets, mais ne veulent ou ne peuvent pas les acquérir. Ces individus, souvent peu recommandables, marchands de bibelots, fouilleurs clandestins, violateurs nocturnes de sépultures, sont cependant fort utiles à connaître ; seuls ils peuvent donner, à ceux qui gagnent leur confiance, des détails précis sur les localités où se font les découvertes, sur l'historique et parfois le roman des trouvailles célèbres. C'est grâce aux révélations de ces antiquaires non brevetés que Rayet connaissait, mieux que personne aujourd'hui, les dessous et les coulisses de l'archéologie grecque contemporaine ; la discrétion l'a empêché de tout écrire, mais il a du moins publié, dans ses *Monuments de l'art antique* (2), une histoire des premières fouilles de Tanagra qui a toute la valeur d'une déposition originale. On pourra glaner çà et là, dans ses articles, bien d'autres renseignements du même genre que l'on chercherait vainement ailleurs.

Rayet ne se contentait pas d'acquérir des antiquités et d'en établir minutieusement la provenance ; à l'exemple d'Adrien de Longpérier, il se préoccupait des détails de la fabrication, de toute cette partie technique de l'archéologie que l'on n'a commencé à étudier que récemment et qui a fourni à la fois des principes de classification et des critériums, devenus si nécessaires, pour établir l'authencité des objets. Il est de ceux avec qui les faussaires ont toujours perdu leur peine et je possède de lui une lettre, datée de 1885, où il exprime les doutes les plus formels sur l'authenticité des « groupes d'Asie Mineure », que d'autres ont célébrés depuis comme les merveilles de la céramique grecque.

Au printemps de 1872, Rayet fit la connaissance de MM. Gustave et Edmond de Rothschild, auxquels son maître Ernest Desjardins l'avait présenté. Comme ces riches amateurs étaient disposés à faire pratiquer des fouilles, Rayet recommanda à leur attention la vallée du Méandre et le territoire de Milet qu'il avait visité en 1870. Ses propositions furent agréées et il se rendit à Constantinople afin d'obtenir le firman nécessaire. C'est là que commencèrent les difficultés. Ni l'appui de l'ambassadeur de

(1) Ces catalogues ont été publiés à Paris en 1877, 1879 et 1885.

(2) Notice de la planche 77; voir aussi plus loin, dans ces *Études*, les p. 275 à 287.

France, ni le crédit des commanditaires de Rayet, ne purent lui épargner de longues et irritantes négociations, où l'éternel *bakaloum* des fonctionnaires turcs semblait avoir pour but de l'exaspérer et de lui faire abandonner la partie. Après quatre mois d'hésitations et d'atermoiements, pendant lesquels Rayet fit plusieurs visites à Athènes, achetant des statuettes de Tanagra pour se consoler et faire prendre patience à ses patrons, le firman arriva et l'expédition se mit en route. Dès le commencement du mois d'octobre 1872, on put donner quelques coups de pioche sur l'emplacement même de Milet. Le premier travail consista à déblayer la scène du théâtre, où Rayet recueillit des statues de femmes, un torse d'homme de grande dimension et des textes épigraphiques. Les pluies torrentielles de décembre arrêtèrent ses travaux, mais, loin de se donner du répit, il explora en tous sens les environs de Milet et y copia beaucoup d'inscriptions inédites. Au milieu des broussailles qui couvrent la plaine de Palatia, il fit trois découvertes intéressantes : un lion en marbre blanc, de beau style archaïque, et deux statues de femmes assises qui rappellent les figures de la Voie Sacrée des Branchides. Atteint par les fièvres, presque emprisonné par les rivières qui débordaient, Rayet s'échappa non sans peine et alla passer le reste de l'hiver à Athènes, où il continua ses études de céramique. Il revint en Asie Mineure au mois de mars 1873.

Un architecte de l'Académie de France à Rome, M. Albert Thomas, s'était joint à lui pour continuer les fouilles. Cette fois, il porta ses efforts sur l'agora d'Héraclée Latmique, où il trouva un charmant autel ionique consacré à Aphrodite et un curieux cadran solaire avec inscription. Puis il commença des fouilles au village de Hiéronda, emplacement du sanctuaire de Didymes. Ses recherches sur ce point, bien qu'incomplètes, fournirent à M. Thomas les éléments d'une restauration certaine du temple, et à la mission des marbres très importants, qu'il fallut toute l'énergie de Rayet pour faire transporter jusqu'à la mer. Il a raconté lui-même cet émouvant épilogue de sa campagne (1), mais « ce que Rayet n'a pas dit, ce qu'on doit savoir, c'est au prix de quelles peines il a acheté le succès. Il faut une force d'âme singulière pour demeurer et travailler durant des mois en un pays perdu, seul, sans correspondances régulières, sans appui, sans ressources d'aucun genre, aux prises avec des obstacles toujours nouveaux. Il faut bien compter sur son tempérament et bien peu se ménager soi-même ; car on doit être debout dès le jour et ne se reposer qu'à la nuit close, ne se soucier ni du soleil, ni des orages, courir sans cesse, à pied, à cheval, traverser les fleuves débordés, passer la mer, les marais, où la fièvre vous guette, aller, aller toujours. Notre ami ne s'avoue

(1) Voir plus loin, p. 140 à 141.

jamais vaincu : il crève son cheval, éreinte tout son monde, il travaille encore malgré la lassitude et la souffrance même. N'a-t-il pas abusé de ses forces, et le mal, qui nous l'a si soudainement enlevé, ne daterait-il pas de cette glorieuse, mais trop rude campagne ? On le croirait. à lire cette lettre du 13 juillet 1873 :

« Le dimanche matin. me sentant à peu près bien, quoique très faible — il venait d'avoir plusieurs jours de fièvre, — je me suis résolu à partir. Me voilà donc en wagon : les wagons d'Aïdin sont construits et rembourrés comme ceux de Paris à Calais : il faisait à ce moment-là une chaleur épouvantable ... si bien que je ressens bientôt la sensation d'une barre de fer rouge placée dans mon intérieur, le long de l'épine dorsale, que le sang me monte à la tête et j'arrive, au bout de cinq heures, dans un état d'exaltation semblable à celui que donne la fièvre chaude. Je passe quatre ou cinq heures à la station du chemin de fer, à moitié divaguant sur ma natte, pensant à toi, pleurant en songeant à ton chagrin s'il m'arrivait quelque chose... » — Le soir, à peine capable encore de se soutenir, il avait le courage de monter à cheval et de faire les trois heures et demie qui le séparaient de Sokia (1). »

Rayet n'avait pas perdu sa peine : le butin qu'il rapportait en France avait de quoi satisfaire les plus difficiles. Si les œuvres de sculpture en ronde bosse n'y sont point de premier ordre, en revanche les fragments d'architecture, donnés depuis au musée du Louvre par MM. de Rothschild, sont parmi les plus magnifiques qui nous restent de l'antiquité. Il faut remarquer surtout le chapiteau de pilastre orné de deux griffons affrontés, le chapiteau d'ante qui décorait un des angles postérieurs du naos, les deux bases sculptées qui supportaient les colonnes de la façade principale du sanctuaire de Milet (2). « Grâce à la donation de MM. de Rothschild, écrivait Rayet (3), il existe maintenant au Louvre un musée architectural ; espérons que cette collection n'en restera pas là... Il est vrai qu'il faudrait pour cela deux choses : de l'argent et de l'esprit d'entreprise. Au pays donc de donner l'un ; à qui de droit d'avoir l'autre. » Rayet n'a jamais renoncé à l'espérance de reprendre un jour les fouilles de Milet ; il en parlait même à l'époque où le funeste iradé de 1884 avait achevé de fermer l'Asie Mineure aux explorations honnêtes et sérieuses. Instruit par les confidences des fouilleurs clandestins autant que par ses nombreux voyages, Rayet ne connaissait pas seulement la surface du monde hellé-

(1) Homolle, *Notice sur O. Rayet*, dans le *Mémorial des anciens élèves de l'École normale* pour 1888.

(2) Voir plus loin. p. 86 à 169.

(3) *Revue archéologique*, 1874, t. I, p. 21.

nique : il en devinait le sous-sol. Que de projets de fouilles il a emportés dans la tombe, lui qui était si sobre de paroles et qui a si peu écrit!

Les fouilles de Milet terminées, Rayet fut chargé par Beulé de le suppléer dans sa chaire d'archéologie à la Bibliothèque nationale (janvier 1874) (1). Beulé s'honorait lui-même par ce choix, en même temps qu'il rendait justice à son jeune émule, car à ce moment, malheureusement engagé dans une politique de résistance sans issue, il n'ignorait pas les vives sympathies de Rayet pour le parti dont Gambetta était le chef. Peu de temps après, le jeune professeur devenait directeur adjoint à l'École pratique des Hautes Études, où il enseigna l'épigraphie grecque, la céramique et la topographie d'Athènes. Bien que déjà considéré lui-même comme un maître, il ne laissait pas de suivre régulièrement les cours d'épigraphie de Léon Renier et de M. Foucart, au Collège de France; c'est là que je le rencontrai d'abord, assis sur le même banc que Charles Graux, un jeune maître aussi, l'espoir de notre école philologique, qu'un cruel destin devait nous ravir avant l'heure, comme Rayet, comme Stanislas Guyard, comme tant d'autres!... Lorsque M. Foucart fut nommé directeur de l'École française d'Athènes, en remplacement d'Albert Dumont (1879), Rayet devint le suppléant de son maître et ami au Collège de France; son enseignement, qui fut très suivi, porta plutôt sur l'histoire de l'art antique que sur l'épigraphie. Un instant, il fut question de créer pour lui une chaire d'histoire de l'art grec au collège de France; l'affaire ne put s'arranger, mais on le dédommagea en 1884, époque où la mort prématurée de François Lenormant laissa vacante la chaire d'archéologie à la Bibliothèque. Rayet commença son cours au milieu d'une vive curiosité, par une leçon très remarquable en l'honneur de ses deux illustres prédécesseurs (2), mais la maladie le força bientôt de s'interrompre, comme de renoncer à tout enseignement et à tout travail. C'était l'heure où son talent, assoupli par une pratique déjà longue, allait se manifester dans une série nouvelle de travaux : il poursuivait sa grande monographie sur Milet, préparait une *Topographie d'Athènes* et une *Histoire de la Sculpture grecque*, poussait à la fois l'impression et la composition de son *Histoire de la Céramique*, bel ouvrage qu'il allait laisser à l'état de fragment, mais que le dévouement de son ami, M. Max. Collignon, devait si promptement mener à bonne fin, en donnant à l'archéologie française un excellent livre de plus sur le plus délicat et le plus difficile des sujets (3). Rayet méditait aussi une candidature à l'Académie des inscriptions et comptait sur la prochaine publication de sa *Céramique* pour lui épargner

(1) Voir plus loin la *Leçon d'ouverture* de Rayet, p. 86 à 101.
(2) Voir plus loin, p. 405 à 424.
(3) Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque*. Paris, Decaux, 1888.

les ennuis d'une longue attente. Il venait d'épouser la fille de son ancien maître, Ernest Desjardins, et les joies de la famille semblaient devoir s'ajouter aux satisfactions qu'il devait à ses études. Tous ces projets, toutes ces belles espérances, un mal cruel, dont il avait contracté le germe à Milet, les réduisit à néant. Il passa les deux dernières années de sa courte et brillante carrière dans un état d'affaissement physique qui contrastait tristement avec la féconde activité de sa première jeunesse. On le soutint, sans illusion sur sa fin prochaine, jusqu'au 19 février 1887. Il n'avait pas encore quarante ans!

De 1875 à 1885, Rayet a occupé dans le monde de la science et de l'art une situation tout à fait privilégiée. Peu d'archéologues ont été aussi connus que lui, même dans les cercles où l'archéologie ne l'est guère. C'est qu'il était à la fois savant et artiste, érudit sûr et dilettante aimable ; il avait l'intelligence des textes jointe au sentiment des styles ; il était précis sans pédantisme et élégant sans frivolité ; il écrivait enfin une langue spirituelle, vive, parfois un peu brusque, dont l'originalité eut bientôt conquis le suffrage de tous les gens de goût. Entre les archéologues de profession, nécessairement peu nombreux et absorbés par leurs études, et la foule plus ou moins indifférente aux choses de l'art, il existe en France, et particulièrement à Paris, une classe d'amateurs, de liseurs et de collectionneurs éclairés, généralement favorisés des dons de la fortune, qui recherchent et apprécient les jouissances esthétiques et, sans entrer dans le détail des problèmes que l'archéologie soulève, accordent aux chefs-d'œuvre de l'art antique une délicate et noble curiosité. Rayet, estimé à sa valeur par les savants de carrière, n'était pas moins goûté dans cette société polie à laquelle les hommes distingués de toute profession se font un honneur d'appartenir. Les artistes rendaient hommage à la sûreté de son jugement et les gens du monde se laissaient volontiers instruire par lui. C'était le moment de la grande vogue des statuettes de Tanagra, que Rayet connaissait mieux que personne pour les avoir étudiées presque au sortir des tombes béotiennes ; c'était le moment aussi de cette belle Exposition de 1878, où le palais du Trocadéro réunissait tant de merveilles de l'art grec empruntées aux vitrines des collectionneurs parisiens (1). Rédacteur de la *Gazette des Beaux-Arts* pour tout ce qui concernait l'antiquité, Rayet se trouva bientôt comme le professeur attitré de ceux et de celles qui lisent les Revues, visitent les expositions, meublent des vitrines et des étagères, mais ne s'astreignent pas à suivre les cours publics. Après avoir ainsi élargi, par les idées justes et fines qu'il répandait, par la curiosité qu'il éveillait autour de lui, le cercle des ama-

(1) Voir plus loin, p. 330 à 389.

teurs de l'art grec et oriental, il commença, à l'usage de ce même public, ces admirables *Monuments de l'art antique*, ou les chefs-d'œuvre de l'Égypte et de la Grèce, reproduits par M. Dujardin dans des planches d'une perfection inimitable, sont l'objet de notices à la fois savantes et claires, faisant une part égale à l'érudition et au goût (1). Aidé dans ce travail par ses collègues et amis, en particulier par MM. Maspéro, Martha et Collignon, c'est à lui seul qu'appartient l'honneur du choix judicieux des sujets; c'est lui aussi qui a fixé le caractère des notices explicatives et donné de charmants modèles dans un genre difficile, dont la sécheresse et le verbiage sont les écueils.

Mieux inspiré à cet égard que Beulé, Rayet ne se laissa pas griser par le succès pour ainsi dire mondain de ses ouvrages; il ne cessa pas de travailler sérieusement, d'étendre le rayon de ses études, et, loin de vivre avec indolence sur ses connaissances acquises, il ne perdit pas une occasion de visiter les grandes collections de l'Europe, de revenir passer quelques mois en Grèce, afin de se tenir au courant, par l'observation personnelle, des fouilles et des découvertes qui s'y succédaient. « Toutes les générations qui ont passé à Athènes après lui l'y ont vu revenir, toujours heureux quand il touchait cette terre de ses études et de ses affections. On le respectait comme un ancien, on le consultait comme un maître, on l'aimait aussi comme un camarade, car nul n'était plus simple, plus gai, plus cordialement affectueux. Quant à son érudition, à son expérience, il les mettait au service de tous; le directeur lui-même ne manquait pas d'y recourir à l'occasion (2). »

La découverte des terres cuites de Tanagra et d'Asie Mineure avait ranimé la vieille querelle des symbolistes et des réalistes. Rayet prit nettement parti pour ces derniers. Là où d'autres reconnaissaient des épisodes de la vie élyséenne, des figures mythiques plus ou moins précises empruntées aux cycles de Déméter, de Koré et de Dionysos, il ne voulut voir que des sujets de genre toutes les fois que les attributs divins faisaient défaut. C'est lui qui expliqua par l'*éphédrismos* ou l'*enkotylé* le groupe de deux femmes, l'une portant l'autre, où M. Heuzey signalait une imitation de la *Katagousa* de Praxitèle, un épisode à la fois religieux et familier de l'*Anodos* de Koré (3). La théorie de Rayet sur la destination des terres cuites funéraires peut se résumer en quelques lignes. Suivant lui, les statuettes placées dans les tombes archaïques sont toujours des divinités,

(1) *Monuments de l'art antique*, publiés sous la direction de M. Olivier Rayet. Paris, Quantin, 1884.

(2) Homolle, *Notice citée*, p. 7 du tirage à part.

(3) Voir plus loin, p. 373.

qui protègent le mort à son entrée dans le monde infernal; mais l'usage de mettre dans les sépultures des images mythologiques cessa en Grèce à partir d'une certaine époque. Il y a là comme un *hiatus* que Rayet a signalé, mais dont il n'a jamais proposé d'explication. A Tanagra et en Asie Mineure, la présence dans les tombes de belles statuettes, pendant les trois ou quatre siècles qui précédèrent l'ère chrétienne, est due à l'idée de la *substitution* : ces figurines remplacent, par une sorte de fraude pieuse d'abord, puis par l'effet de la tradition, les victimes autrefois immolées aux Mânes. On continua à donner des compagnons aux morts, mais ces compagnons ne furent plus que des poupées (1).

Rayet était anti-symboliste avec une sorte de passion; plus d'une phrase, dans les *Monuments de l'art antique* et ailleurs, prouve qu'il ne sut point toujours se tenir en garde contre les exagérations de sa doctrine. Ce n'est point, du reste, dans l'interprétation des œuvres d'art qu'il a fait paraître le plus de finesse et de talent : il ne se piquait ni de la hardiesse imaginative ni de l'immense érudition mythologique d'un Panofka, d'un de Witte ou d'un Lenormant. Ce qu'il avait au plus haut degré, ce qui fait l'excellence et la valeur durable de ses écrits, c'est le sentiment du style et de la valeur artistique des œuvres. Il en donna de bonne heure une preuve éclatante en appréciant, avant tout le monde, l'intérêt des figurines de Tanagra. Un peu plus tard, en 1877, au retour d'une promenade à Olympie, il écrivit dans la *Gazette des Beaux-Arts* un article sur les premières découvertes de la mission allemande (2). Tout ce qu'il a dit des frontons du temple de Jupiter est excellent, plein de pénétration et de justesse; il a compris d'emblée ce qu'il y avait d'étonnant dans ces sculptures, les éléments nouveaux et comme la perturbation qu'elles apportaient à l'histoire de l'art. Depuis, il se rangea complètement à la théorie de M. Brunn qui rattache les frontons d'Olympie à la statuaire de la Grèce du Nord, dérivée de l'art archaïque de l'Ionie (3).

Une autre question qui passionna Rayet fut celle de l'accroissement et de l'organisation des collections nationales. Ses voyages à Berlin et à Londres lui avaient donné la conviction que nos rivaux l'emportaient sur nous ou qu'ils étaient à la veille de nous dépasser. Peut-être s'exagérait-il le mal : peut-être la connaissance approfondie qu'il avait de nos richesses le rendait-elle plus que de raison sensible à celles d'autrui, qui le frappaient

(1) Voir plus loin, p. 301 et suivantes.

(2) Voir plus loin, p. 42 à 65.

(3) Voir, dans les *Monuments de l'art antique*, la notice de la planche 12. Au cours d'une des dernières conversations que j'eus avec lui, Rayet se prononça énergiquement contre une théorie plus récente qui voit dans les frontons d'Olympie l'œuvre d'artistes de la Grande Grèce ou de la Sicile.

par l'attrait de la nouveauté. Quoiqu'il en soit, on peut dire que ses cris d'alarme n'ont pas été inutiles et que, parmi les réformes qu'il réclamait, il n'en est point qu'on puisse qualifier de chimériques. Si, dans les polémiques où son ardeur l'entraîna, il eut parfois le tort de ne pas ménager les personnes, son excuse ne sera pas difficile à trouver, car il a pris soin de nous la donner lui-même. Dans son article sur les *Antiques au musée de Berlin,* publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1882, il instituait une comparaison, peu flatteuse pour le Louvre, entre l'organisation de notre musée gréco-romain et celle de l'*Antiquarium* allemand. Puis il ajoutait, comme pris d'un scrupule : « J'aurais encore beaucoup à dire s'il n'était grand temps de mettre un terme à ces réflexions amères. Je regrette de m'y être abandonné ; mais lorsque je constate en quelque chose une infériorité de la France vis-à-vis des autres pays, je ne puis rester maître de moi. Je ne sais si c'est mon long séjour à l'étranger qui m'a rendu aussi impressionnable. Les gens dont toute la vie s'est passée entre Montmartre et Charonne sont plus heureux : il y a longtemps qu'ils se sont affranchis de cette superstition qu'on appelle le patriotisme (1). »

Cette superstition-là, c'était la religion de Rayet. Ses émotions de l'année terrible y étaient pour une grande part, au moins autant que ses longs séjours à l'étranger. Ceux que les événements de 1870 ont surpris en pleine adolescence semblent avoir souffert deux fois des angoisses et des humiliations de la patrie. Ils en ont gardé, avec un culte jaloux de ce qui lui reste, quelque chose d'inquiet et d'amer qui se reflète dans leurs pensées et dans leurs écrits. Bien des traits de caractère, chez les hommes de la génération actuelle, s'expliquent par ces cruels souvenirs ; bien des boutades d'humeur chagrine y trouvent leur justification ou leur excuse. Quelle que soit la force et la santé de l'intelligence, le cœur porte une blessure qui ne guérit pas.

Une des préoccupations dominantes de Rayet, celle de l'influence française dans le Levant, le mit de bonne heure en relations avec Gambetta. L'amitié de cet homme éminent fut une des joies trop peu nombreuses de sa vie. Rayet trouvait en lui non seulement un chef politique, objet de tout son dévouement et de toute sa confiance, mais, comme il l'a écrit lui-même, un esprit ouvert à toutes les jouissances intellectuelles, aux charmes d'une page finement écrite comme aux beautés d'une statue ou d'un tableau (2). C'est à l'invitation de Gambetta que Rayet publia, dans la *République française*, des articles, alors très remarqués, sur les fouilles des Allemands à Olympie et sur la réorganisation de nos Musées ; nul

(1) Voir plus loin, p. 250.
(2) *Monuments de l'art antique*, notice de la planche 77.

doute que si le grand orateur avait vécu quelques années encore, Rayet eût été par lui mis à même d'appliquer les idées nouvelles qu'il préconisait. La mort de Gambetta fut un malheur pour tous, mais peu d'hommes en ont souffert plus que Rayet. Publiant quelque temps après, dans les *Monuments de l'art antique*, une statuette de Tanagra offerte à Gambetta par les Épirotes, reconnaissants de sa puissante intervention en leur faveur, il a exprimé, avec une rare éloquence, ce deuil profond dont il ne devait pas se consoler : « Vingt fois peut-être j'ai placé cette gravure sur ma table et me suis mis en devoir d'en écrire le commentaire. Toujours la plume m'est tombée de la main. Dussé-je par cet aveu offusquer les adversaires des principes politiques auxquels je suis attaché, dussé-je provoquer les sourires de ceux de mes coreligionnaires dont l'âme est mieux cuirassée contre l'émotion, je le confesse sans détours : huit mois passés sur mon deuil n'en ont pas diminué l'amertume, et, aujourd'hui encore, je ne peux penser à cet homme, incarnation de nos haines sacrées, porte-drapeau de nos patriotiques espoirs, sans que mes yeux se remplissent de larmes et que mon esprit ne retombe dans l'accablement de sa première douleur. »

J'ai parlé jusqu'ici de l'archéologue et de l'artiste; un portrait de l'homme privé serait plus intéressant encore, mais, si j'en aperçois les grandes lignes, je ne me crois pas assez informé pour les remplir. Accueillant sans laisser-aller, comme il était irritable sans rancune, nature réservée et presque timide, sauf peut-être dans l'intimité des voyages, Rayet ne se livrait pas facilement; s'il eut des amis auxquels il confia toutes ses préoccupations, tous ses projets, toutes ses espérances, il en eut bien peu et je ne fus pas du nombre. Lorsque je fis sa connaissance, en 1875, j'étais encore élève du lycée; lui, revenant de sa belle campagne de Milet, nommé suppléant de Beulé à la Bibliothèque nationale, passait déjà avec raison pour un maître, pour un des savants dont on attendait le plus. Plus tard, malgré l'analogie de nos études, les circonstances ne nous ont pas rapprochés; aucun voyage fait en commun, aucune collaboration scientifique, n'est venue combler l'intervalle que son mérite éminent mettait entre nous. Nos relations n'allèrent jamais au delà d'une sympathie réciproque, et je ne me sens pas autorisé à juger le caractère d'un homme pour avoir souvent causé avec lui du musée du Louvre, de figurines en terre cuite et de vases peints...

... Nec amara Tibulli
Tempus amicitiæ fata dedere meæ.

(1) Notice de la planche 77.

Parmi les projets de Rayet dont j'ai eu connaissance de son vivant, figurait la réimpression de ses principaux articles, dispersés dans la *Gazette des Beaux-Arts* et d'autres recueils. L'ouvrage que nous publions aujourd'hui n'est donc que la mise à exécution d'une de ses idées. Nous avons de préférence choisi les petits mémoires où l'érudition n'est pas apparente, réservant pour un autre volume ses travaux d'épigraphie grecque et son beau Mémoire sur l'île de Cos publié dans les *Archives des Missions* (1). Grâce à l'obligeance que nous ont témoignée les éditeurs et les directeurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, de la *Gazette archéologique*, des *Monuments grecs*, du *Bulletin des Antiquaires* et du *Bulletin de Correspondance Hellénique*, nous avons pu faire figurer dans ce volume toutes les planches et toutes les vignettes dont Rayet avait accompagné ses articles; le portrait de l'auteur que nous publions en frontispice a été gravé pour ce livre, dans une pensée de pieux souvenir, par un ami et collaborateur de Rayet, M. Dujardin. Il est presque inutile de dire qu'en réimprimant ces essais nous en avons scrupuleusement respecté le texte, nous contentant de modifier çà et là quelques expressions trop vives ou de remplacer un mot par un autre pour éviter des répétitions. Ce sont là des corrections de détail ne portant en rien sur le fond des choses, où Rayet aurait consenti sans discussion ; il est certain qu'il en eût introduit bien d'autres s'il avait pu surveiller la réimpression de ses articles, car il était difficile à satisfaire et ne se relisait pas sans se corriger. Pour un de ses mémoires, *les Figurines de Tanagra au musée du Louvre* (2), nous avons eu entre les mains un tirage à part interfolié dont les marges portaient de

(1) *Archives des Missions*, 1876, p. 37-116, étude complétée par un recueil d'inscriptions inédites de l'île de Cos, publié dans l'*Annuaire de l'Association pour l'encouragement des Études grecques*, 1875, p. 266-326. Parmi les autres articles de Rayet que l'on ne trouvera pas dans le présent volume, nous citerons les suivants : *Gazette archéologique*. 1883, p. 85-90 (statues en bronze de Tarse); *ibid.*, 1884, p. 1-6 (skyphos avec les représentations de Thésée et de la fuite de Dédale) ; *Revue archéologique*, 1872, II, p. 36, 109 (inscriptions de Samos et d'Halicarnasse) ; *ibid.*, 1873, t. I, p. 233-245 (documents extraits des archives du monastère d'Haghios Theodoros à Patmos); *ibid.*, 1874, t. I, p. 9-21, t. II, p. 103-114 (articles sur les fouilles de Milet et inscriptions recueillies au cours des fouilles); *ibid.*, 1875, t. I, p. 171-174 et 1877, t. I, p. 103-128 (articles sur les noms de céramistes grecs et sur le musée de l'École évangélique de Smyrne.) Au *Bulletin de Correspondance hellénique*, il a donné des inscriptions de Télos (1879, p. 42-45), d'Astypalée (*ibid.*, p. 406-408, 483-484), de Pagæ (1880, p. 66-67), de Thèbes (1881, p. 264-266), des notices sur une plaque estampée en terre cuite (1879, p. 329-333) et sur un vase archaïque de Myrina (1884, p. 509-514). Dans l'*Annuaire de l'Association pour l'encouragement des Études grecques*, il a publié des tablettes d'héliastes inédites (1878, p. 201-207). On pourrait ajouter plusieurs communications faites à la Société des Antiquaires de France, des articles dans la *Chronique des Arts*, la *Revue Critique* et la *République Française*.

(2) Plus loin, p. 275 à 324.

nombreuses corrections et additions; nous nous sommes fait un devoir de les introduire dans le texte toutes les fois qu'elles étaient suffisamment rédigées. L'article sur *l'Art grec au Trocadéro* (1) a été l'objet d'une seconde édition par Rayet lui-même: c'est naturellement celle-là que nous avons suivie, sans perdre de vue la première; on peut recommander le rapprochement de ces deux rédactions à ceux qui veulent se rendre compte des scrupules d'artiste qu'éprouvait l'auteur et de la minutieuse exactitude qu'il s'imposait dans les moindres détails.

La vie d'Olivier Rayet a été bien courte, il n'a eu le temps de terminer qu'un seul ouvrage, mais il est de ceux qui ne risquent pas d'être oubliés. Considéré pendant dix ans comme le chef de file de l'École française d'Athènes, non moins estimé à l'étranger qu'en France pour la finesse et la sûreté de son jugement, il est du petit nombre des archéologues dont les œuvres continueront à être lues alors même que le progrès des découvertes aura renouvelé les matériaux de la science. Les modèles de critique et de goût sont assez rares, même dans notre pays, pour qu'on puisse leur prédire des générations de lecteurs; Rayet comptera encore beaucoup d'élèves parmi ceux que sa parole élégante n'a pas charmés.

Salomon REINACH.

(1) Plus loin, p. 330 à 389.



TETE [illegible] EN MARBRE

[illegible]

I

NOTE

SUR UNE

TÊTE ARCHAÏQUE EN MARBRE,

PROVENANT D'ATHÈNES (1).

La tète dont cette notice est destinée à accompagner la gravure a été trouvée, il y a peu d'années, à Athènes, vers l'ouest et tout auprès de l'usine à gaz. Elle provient donc de l'un de ces monuments funéraires qui faisaient à la Voie Sacrée une bordure ininterrompue, depuis le Dipylon jusqu'au pont du Céphise. Le mystère dont la sévérité des lois grecques force les fouilleurs à s'entourer ne m'a pas permis de connaître d'une manière plus précise le lieu et les circonstances de la trouvaille. D'après ce qui m'a été raconté, un pied aurait été découvert en même temps que la tête, et les travailleurs avaient bon espoir de voir apparaître le reste de la statue, lorsque la brusque intervention de la police vint interrompre leurs recherches. Le pied aurait été saisi et se trouverait aujourd'hui au ministère des affaires ecclésiastiques, dans le bureau de l'éphore, où toutefois je n'ai pu parvenir à l'apercevoir. La tête, découverte un peu auparavant et déjà mise en lieu sûr,

(1) Extrait des *Monuments grecs, publiés par l'Association pour l'Encouragement des Études grecques en France*, nº 6. — 1877.

aurait échappé aux recherches. Elle est en marbre du Pentélique et a, depuis la cassure du cou, une hauteur de 31 centimètres: elle est donc un peu plus grande que nature, et les anciens auraient appelé *colosse* la statue à laquelle elle appartenait. Cette statue n'est certainement pas restée longtemps debout à sa place, car, à part quelques éraflures produites, soit par la chute, soit par la pioche des fouilleurs, le marbre a conservé un poli, une fraîcheur d'épiderme que deux ou trois siècles d'exposition à l'air auraient sans aucun doute suffi à lui enlever. Peut-être a-t-elle été précipitée de son piédestal par les Perses de Xerxès, au plus tard par les Lacédémoniens d'Archidamos, et les débris en sont-ils, depuis cette époque, restés cachés sous la terre. La peinture n'a même pas été effacée : les cheveux sont d'un rouge brun encore assez vif, les globes des yeux sont cernés, le long des paupières, d'une ligne rouge très apparente, et les lèvres ont conservé une légère teinte rosée. Quant aux chairs, elles sont toujours restées blanches.

Trois choses frappent tout d'abord dans ce marbre : la manière très archaïque dont la figure humaine est interprétée; la puissance avec laquelle l'artiste a rendu la personnalité de son modèle; enfin, dans un modelé très sobre et très discret, une science de la forme, une recherche du détail et des délicatesses de touche tout à fait inattendues à pareille époque.

L'occiput, très développé, fait paraître le front relativement bas : c'est là un caractère commun à toutes les œuvres de l'art grec primitif, et que l'on retrouve encore dans les statues des dernières années du sixième siècle, dans les guerriers des frontons d'Égine et dans l'Apollon en bronze du Louvre, découvert près de Piombino, mais fondu certainement dans un atelier grec. La simplicité naïve avec laquelle est indiquée la chevelure, les mèches régulièrement étagées depuis l'épi de l'occiput jusque sur le front, les rainures triangulaires qui les séparent, les ondulations, alternativement vers la droite et vers la gauche, par lesquelles le sculpteur a cherché à faire sentir leur

souplesse, sont également des traits communs à toutes les figures de cette époque. Il faut noter toutefois la grande simplicité de la coiffure : elle n'a ni ces boucles gracieuses qui ornent le front de l'Apollon du Louvre et de celui du British Museum, ni cette frisure régulière à laquelle les guerriers doriens consacraient tant de soin et de temps, et dont les figures d'Égine nous offrent de curieux exemples. Ici les cheveux sont trop courts pour se prêter à une pareille recherche, et ils se terminent sur le front par un simple bourrelet.

La surface du front est unie et sans modelé. L'arcade sourcilière est très relevée, les yeux sont gros, saillants et posés encore un peu obliquement, suivant ces traditions phéniciennes dont l'art grec a mis si longtemps à s'émanciper. Le globe, au lieu de présenter une convexité régulière, est sensiblement aplati; la prunelle paraît avoir été peinte, mais la trace laissée par la couleur est presque imperceptible; le regard est vague et sans expression.

Le nez est malheureusement cassé, pas assez cependant pour qu'on ne puisse avec certitude en retrouver la forme. L'extrémité de la partie osseuse s'accusait par une forte saillie sur les côtés et par une bosse sur le dessus; les ailettes étaient largement ouvertes, le bout arrondi.

Le modelé des joues et de la bouche est d'une habileté étonnante. Le bourrelet formé par les chairs au-dessous de l'os malaire convient à un homme vigoureux, dans la force de l'âge, et laisse pourtant déjà, par la mollesse de sa courbure inférieure, deviner un commencement de fatigue. L'apparence énergique de la face est complétée par la grosseur du masseter, par la carrure du maxillaire inférieur et par l'ossature très accusée du menton, divisé en deux par une profonde fossette. Évidemment, les fortes mâchoires que l'on sent sous cette enveloppe de chair ont été souvent serrées par un effort violent. La bouche, très rentrée, entre des lèvres à la coupure ferme et nette, a un aspect étrange, et il semble qu'il y ait là, non pas seulement l'indice d'un caractère résolu, mais aussi

une particularité individuelle : peut-être le personnage dont nous avons ici le portrait avait-il eu les dents cassées.

La tête est solidement implantée dans un cou épais et musculeux comme elle.

La forme des oreilles est importante à noter : elles sont collées contre le crâne, froissées et tuméfiées. Ces tumeurs et ces déformations des cartilages, avec l'endurcissement de l'ouïe qui en est la conséquence, sont des accidents ordinaires aux lutteurs et aux boxeurs de tous les pays (1). C'est ce que les anciens appelaient avoir les oreilles brisées, ὦτα κατεαγέναι. Voulaient-ils dépeindre un pugiliste ou un pancratiaste? ils n'oubliaient pas de dire qu'il était ὦτα κατεαγώς, ὦτα τεθλασμένος (2). Lorsque, dans son hymne aux Dioscures, Théocrite représente Amycos défiant Pollux au combat, il le montre (v. 45) « terrible à voir, les oreilles écrasées par les durs coups de poing, sa poitrine énorme et son large dos bombés par des muscles de fer, et semblable à un colosse en bronze repoussé » :

δεινὸς ἰδεῖν, σκληρῇσι τεθλασμένος οὔατα πυγμαῖς·
στήθεα δ' ἐσφαίρωτο πελώρια καὶ πλατὺ νῶτον
σαρκὶ σιδηρείῃ, σφυρήλατος οἷα κολοσσός.

De là les sobriquets d'ὠτοθλαδίας et d'ὠτοκάταξις que l'on appliquait aux lutteurs et qui éveillaient, en même temps que l'image d'une difformité physique, l'idée de surdité, de brutalité

(1) Philostrate, *Héroicos*, IV, 5 (portrait de Nestor) : Ἔστι σοι καὶ ἄγαλμα παραγαγεῖν τοῦ Νέστορος... τὰ δ'ἀμφὶ παλαίστραν αὐτῷ πεπονημένα τὰ ὦτα κατηγοροίη.
(2) Platon, *Protagoras*, XXVIII. p. 344 *c* : καὶ οἱ μὲν ὦτά τε κατάγνυνται... καὶ ἱμάντας περιειλίττονται καὶ φιλογυμναστοῦσι καὶ βραχείας ἀναβολὰς φοροῦσιν... Id., *Gorgias*, LXXI, p. 515 *e* : τῶν τὰ ὦτα κατεαγότων ἀκούεις ταῦτα, ὦ Σώκρατες. Philostrate, *Heroicos*, XIV, 2 (portrait d'Hector) : τὰ δ' ὦτα κατεαγὼς ἦν οὐχ ὑπὸ πάλης, τουτὶ γὰρ, ὡς ἔφη, οὔτ' αὐτὸς ἐγίγνωσκεν οὐθ' οἱ βάρβαροι, ἀλλὰ..... Damascius dans Suidas, *s. v.* ὦτα κατεαγότες : ἤδη γὰρ ἐνίοις τῶν τὰ ὦτα κατεαγότων καὶ διεφθαρμένων τὰς διανοίας εἰς κωμῳδίαν ἐτράπη καὶ γέλωτα πολὺν τὰ τῆς φιλοσοφίας ἀπόρρητα. (Cf. *Ibid.*, *s. v.* κατεαγότων. Pollux, *Onomasticon*. IV, 185 (noms des maladies) : ὠταλγία. κατεάχθαι τὰ ὦτα.

et de bêtise (1). De là aussi l'habitude, dans les luttes courtoises comme étaient celles du gymnase, de se protéger les oreilles au moyen de coussinets appelés ἀμφωτίδες.

Winckelmann a très justement remarqué que les artistes anciens, fidèles à ces habitudes de consciencieuse exactitude auxquelles l'art grec est en grande partie redevable de son admirable développement, n'avaient eu garde d'oublier, dans les portraits et les statues de lutteurs, cette particularité caractéristique (2). Il cite comme exemples diverses statues de Pollux et d'Hercule représenté comme pancratiaste, et l'oreille gauche du bel athlète d'Agasias, aujourd'hui au Louvre (l'oreille droite a été restaurée). On pourrait joindre à cette liste les portraits de pugilistes de la grande mosaïque des Thermes Antonines, maintenant au palais de Latran. Dans les figurines grotesques, cette difformité est naturellement bien plus accusée encore : je citerai surtout un pugiliste, terre cuite provenant d'Hermione et qui fait partie de la belle collection d'antiques de M. Albert Barre. Les lèvres injectées, le nez écrasé, les oreilles tuméfiées au point que le pavillon en est informe et le trou presque fermé, concourent à donner à la tête de cette curieuse statuette la laideur la plus repoussante.

Notre tête est donc celle d'un athlète, et nous nous expliquons maintenant tous les signes de vigueur et d'habitude de l'effort que nous avons remarqués dans l'ossature et dans les

(1) Pollux, *Onomasticon*, II, 83 : ἐπὶ δὲ τῶν ἐν γυμνασίοις πληγῶν, τὰ ὦτα κατεαγέναι, καὶ ὠτοκάταξις. *Ibid.*, IV, 144 : ὠτοκαταξίας. Diogène Laërce V, IV, *Lycon*, 67 : ἀλλὰ καὶ γυμναστικώτατος ἐγένετο καὶ εὐέκτης τὸ σῶμα τήν τε πᾶσαν σχέσιν ἀθλητικὴν ἐπιφαίνων, ὠτοθλαδίας καὶ ἐμπίνης ὤν, καθά φησιν Ἀντίγονος ὁ Καρύστιος. Διὰ τοῦτο δὲ καὶ παλαῖσαι λέγεται τά τε ἐν τῇ πατρίδι Ἠλίεια καὶ σφαιρίσαι. Lucien, *Lexiphane*, 9 : ὁ ὠτοκάταξις Εὔδημος. Suidas *s. v.* : ὠτοκάταξις τὰ ὦτα τεθλασμένος ἐν παλαίστρᾳ. Hésychius, *s. v.* : ὠτοκάταξις· τὰ ὦτα τεθλασμένος. Bekker, *Anecdota*, p. 116, 32 : ὠτοκάταξις· τὸν συντετριμμένον τὸ οὖς. Ἀριστοφάνης Βαβυλωνίοις. *Ibid.*, p. 287, 12 : ὠτιοφόροι, οἱ τὰ ὦτα συντεθλασμένοι, οἷον ὠτοκατάξιδες· ἦσαν δὲ οὗτοι ἀπὸ παλαίστρας. Eustathe, p. 1324 : ὀφθαλμῶν ἐστοχάζοντο πάντως οἱ πύκται, καθὰ καὶ ὤτων· ὅθεν ὠτοκάταξις κατὰ Αἴλιον Διονύσιον, ὠτοθλαδίας, τὰ ὦτα τεθλασμένος ἐν παλαίστρᾳ.

(2) Winckelmann, *Histoire de l'art*, l. IV, ch. IV, §§ 26 à 31.

muscles du visage. Il est même fort à croire que c'est la tête d'un athlète célèbre, car les tombeaux athéniens du sixième et du cinquième siècle découverts jusqu'à ce jour ne sont jamais ornés que de simples stèles, et il semble bien probable que la loi réservait le luxe d'une statue en ronde bosse aux sépultures élevées aux frais de l'État. La découverte du reste de la statue et du monument qu'elle surmontait nous permettra-t-elle quelque jour de pénétrer le mystère de cette gloire anonyme, et nous dira-t-elle combien de fois l'olivier d'Olympie, l'ache de Némée, le pin de l'Isthme ou le laurier des premières Pythiades ont ombragé ce front?

Mais, s'il n'est pas possible aujourd'hui, et s'il y a bien peu d'espoir qu'il le soit jamais, de mettre un nom sous cette tête, du moins, sur la date et sur le mérite de l'œuvre, il est permis d'être plus affirmatif. Elle remonte sans aucun doute au milieu du sixième siècle, au moment où commençait, sous l'influence du Samien Théodore, du Chiote Boupalos, du Magnésien Bathyclès, et des Crétois Dipœnos, Scyllis et Aristoclès, le merveilleux essor de la statuaire dans la Grèce orientale et dans le Péloponnèse. Nous sommes, grâce à Pausanias, particulièrement renseignés sur les premiers efforts de la plastique dans ces pays; mais ils n'étaient pas les seuls où les arts fussent en honneur. L'Athènes de cette époque, l'Athènes de Solon et de Pisistrate, était déjà assez riche et assez éprise du beau pour construire l'Enneacrounos, commencer l'Olympieïon, élever le Pythion, l'ancien Parthénon et les premières Propylées. A côté d'architectes comme Antistatès, Callæschros, Antimachidès, Porinos, elle possédait aussi toute une pléiade de sculpteurs de talent : c'est l'époque où Endœos, élève, disait-on, de Dédale, ce qui signifie tout simplement qu'il ne procédait d'aucun des maîtres de l'Ionie, de la Crète ou du Péloponnèse, faisait la statue assise d'Athéna, consacrée sur l'Acropole par Callias; c'est vraisemblablement aussi, à quelques vingt ou trente ans près, le moment où travaillaient d'autres artistes dont les inscriptions nous ont seules conservé le souvenir :

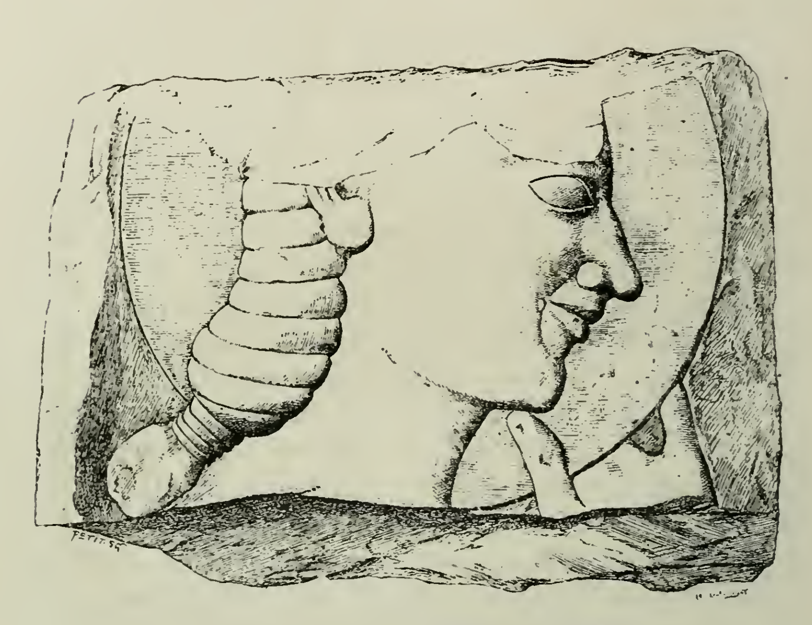
Gorgias (*Corpus inscript. attic.*, I, 353), Aristion (*ibid.*, 166), Callonidès (*ibid.*, 483), Épistémon (*ibid.*, 471) (1). Il est à supposer qu'une bonne partie de ces artistes étaient indigènes et qu'il y avait déjà, vers 550, une *école attique*, avec ses tendances particulières, ses procédés à elle, ses mérites originaux.

C'est à l'un des maîtres de cette école que j'attribuerais notre tête : du moins on y trouve déjà ce fini et cette délicatesse qui seront plus tard les préoccupations constantes et les qualités maîtresses des artistes attiques. Et, chose remarquable, parmi tous les débris de la sculpture primitive parvenus jusqu'à nous, il n'y en a que deux où ces qualités se retrouvent au même degré, et ces deux morceaux proviennent également d'Athènes.

Le premier est une tête d'homme, couronnée de feuillage, dont M. Rampin est aujourd'hui l'heureux possesseur et que M. A. Dumont se propose de décrire dans l'*Annuaire* de l'année prochaine : elle présente, avec un aspect un peu plus archaïque et de très curieux détails de coiffure, la même recherche de la physionomie individuelle et les mêmes finesses de ciseau. Le second est un fragment de bas-relief d'une saillie assez faible, trouvé dans les fouilles d'Haghia-Trias, au Céramique extérieur, et aujourd'hui conservé au Musée de la Société archéologique (n° 2210 du catalogue des marbres); le savant et sagace M. Coumanoudis croit que ce fragment appartient à une grande stèle dont la partie inférieure, trouvée au même endroit, porte en caractères très archaïques le nom de Χσενόφαντος. C'est une tête jeune, d'une finesse élégante, et que le sculpteur a eu l'ingénieuse idée de détacher sur un disque posé sur l'épaule gauche du personnage et soutenu par une main aux doigts longs et effilés. L'inclinaison de la bouche, la longueur de la chevelure, soigneusement nattée et serrée au bout par un lien, semblent indiquer une date un peu plus ancienne que celle de notre marbre ; mais la forme des yeux est exactement la même, et

(1) Aristoclès, l'auteur de la fameuse stèle de Valanidéza, me paraît un peu plus récent et se placer dans le dernier quart du sixième siècle.

il y a dans le modelé du nez et de la bouche une ressemblance significative. Assurément, les mêmes traditions artistiques se continuent à travers ces trois œuvres échelonnées dans l'espace d'un demi-siècle tout au plus; et les deux dernières surtout sont si étroitement apparentées, que l'on est tenté de se demander si elles ne sont pas non seulement de la même école, mais de la même main.



Tête d'un Discobole. Bas-relief attique archaïque.



BAS-RELIEF DU MUSÉE D'ATHÈNES

II

BAS-RELIEF

DU MUSÉE DE PATISSIA [1].

Le fragment de bas-relief à la gravure duquel sont jointes ces quelques lignes a été signalé par M. Trendelenburg dans le *Bulletin de l'Institut archéologique* (1872, p. 98) et publié par M. Schœne dans ses *Griechische Reliefs* (pl. XXIX, n° 122). Mais la lithogravure donnée par M. Schœne rend si peu le charme délicat de l'original qu'il n'a pas paru inutile d'en donner ici une nouvelle et plus fidèle reproduction. Si mutilé qu'il soit, ce marbre est en effet un des plus précieux témoignages de l'habileté et des tendances de l'école de sculpture attique à la fin du sixième siècle. Le peu de saillie du relief, l'élégance du dessin poussée presque jusqu'à la gracilité, le soin minutieux mis à reproduire les moindres détails et jusqu'à l'imperceptible plissé d'une fine tunique de lin, l'amincissement des poignets et la longueur des doigts sont autant de traits caractéristiques de cette école. On retrouve cette même préoccupation de la grâce et ce même goût du fini dans la stèle de Xénophantos, au Varvakeion, dans le bas-relief

(1) *Bulletin de correspondance hellénique*, t. IV (1880), p. 540, pl. VI.

de la déesse montant sur son char, à l'Acropole, dans la tête de marbre qui appartient à M. Rampin (1) et dans celle qui, de ma collection, est passée au Musée de Copenhague (2). N'est-il pas d'un vif intérêt de noter dès cette époque chez les artistes athéniens ces mêmes qualités particulières qui, deux longues générations après, distingueront Alcamène de Pæonios et, plus tard encore, Praxitèle de Scopas?

Quant au sujet du bas-relief, Schœne fait observer avec beaucoup de raison que, dans l'état de mutilation de la stèle, aucune explication ne saurait être considérée comme certaine. Il regarde toutefois comme plus vraisemblable que la représentation est funéraire; on est, suivant lui, conduit à cette conjecture par la comparaison avec le célèbre bas-relief de la villa Albani communément désigné sous le nom de Leucothéa. La différence notable de taille entre les deux femmes n'est pas, remarque-t-il à bon droit, une objection contre cette hypothèse : cette même différence se retrouve, en effet, non seulement dans le bas-relief de Leucothéa, mais encore dans nombre de stèles attiques du quatrième siècle dont le caractère funéraire n'est pas douteux.

Assurément, cette interprétation n'a rien d'impossible. Cependant l'analogie sur laquelle elle se fonde ne me semble pas aussi frappante qu'à M. Schœne. Dans le bas-relief de la villa Albani, il est très naturel de reconnaître une mère faisant à ses enfants ses dernières caresses. Mais ici, est-il possible de voir une scène d'adieux? L'attitude de la jeune fille debout exprime, non point la tendresse ni la douleur, mais un profond respect. De la main droite levée elle entr'ouvre son voile, de la main gauche elle saisit et relève le bord de son himation. C'est ainsi qu'une femme salue une divinité, et c'est précisément l'attitude des Heures devant Koré sur l'une des faces du tombeau des Harpyes à Xanthos. La res-

(1) *Monuments* publiés par *l'Association des Études grecques*, 1878.
(2) *Ibid.*, 1877 [cf. la notice précédente.]

semblance me paraît ici bien plus complète, et par conséquent je verrais plutôt dans le bas-relief athénien une mortelle ou une déesse d'ordre inférieur adressant ses hommages à l'une des grandes divinités de l'Olympe, Déméter, Koré, Héra ou Aphrodite.

III

LA STATUE

D'ATHÉNA PARTHÉNOS

RÉCEMMENT DÉCOUVERTE A ATHÈNES (1).



La *Gazette* a publié en 1860 une longue et très remarquable étude de M. François Lenormant sur la reconstitution idéale de l'Athéna Parthénos (2). Elle est heureuse de pouvoir mettre aujourd'hui sous les yeux de ses lecteurs la nouvelle réplique de l'œuvre de Phidias qui a été découverte il y a quelques semaines à Athènes, à côté du gymnase du Varvakeion, c'est-à-dire dans la partie nord-ouest de la ville antique, à peu de distance de la porte Acharnienne. Les photographies dont nous donnons ici les reproductions sommaires nous sont parvenues fort tard, au moment où le numéro était déjà composé et où le tirage commençait. Nous ne pouvons donc les accompagner que de réflexions très courtes et jetées au courant de la plume. Les personnes curieuses d'avoir des détails plus complets sur la trouvaille de la statue, sur les menues particularités qu'elle présente, et notamment sur les traces de peinture qu'on y distingue encore en maint endroit, devront demander ces informations à un article publié dans le numéro

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars 1881.

(2) Fr. Lenormant, *la Minerve du Parthénon*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII, p. 129, 202, 278.

de janvier du *Bulletin de correspondance hellénique* par un des jeunes membres de notre école d'Athènes, M. Hauvette-Besnault (1).

Si, pour apprécier la nouvelle statue, on se place au point de vue artistique, on la trouvera sans doute fort peu digne du tapage que le démarque d'Athènes a fait un peu étourdiment autour d'elle. C'est une œuvre d'exécution très maladroite, où les proportions mêmes de l'original ne sont assurément pas reproduites avec exactitude, et où les détails sont rendus avec la dernière gaucherie. Les mains sont informes, les doigts des pieds séparés par des stries parallèles comme sur les bons-hommes en bois que l'on vend au jour de l'an dans les boutiques en plein vent, le sphinx qui supporte le cimier et les griffons qui le flanquent de droite et de gauche sont tout à fait grotesques. Un effort méritoire a été fait pour rendre la grâce du visage et le sourire de la bouche; mais, hélas! il a complètement échoué. M. Newton fait, à mon avis, beaucoup d'honneur à ce marbre en l'attribuant à l'époque d'Hadrien (2). Je le crois plus récent de soixante ou quatre-vingts ans, c'est-à-dire que j'en placerais l'exécution dans les dernières années du second siècle, ou même au commencement du troisième. Nous avons, même du règne de Gordien, des œuvres beaucoup plus habiles. Et l'on ne peut attribuer ici, comme dans la statuette découverte au temple de Thésée par Charles Lenormant et publiée ici même par son fils, la grossièreté du travail à la négligence ou à la précipitation de l'artiste. C'est au contraire une de ces œuvres

Où l'on voit qu'un monsieur très sage
S'est appliqué.....

(1) Je saisis cette occasion pour signaler cet excellent recueil qui fait le plus grand honneur à notre école d'Athènes. Quoique consacré en majeure partie à l'épigraphie, il donne aussi une place aux arts, et publie d'excellentes reproductions des marbres, des terres cuites ou des bronzes que l'on découvre en Grèce.

(2) Newton, *Academy*, 12 février 1881, p. 124.

Au point de vue archéologique, en revanche, notre statue est d'un assez grand intérêt. Non pas qu'elle nous fournisse sur l'œuvre dont elle affiche la prétention quelque peu outrecuidante d'être la copie des révélations inattendues, des renseignements d'importance capitale. Mais elle change en faits certains des hypothèses qui, jusqu'à présent, n'étaient que vraisemblables, et résout des questions sur lesquelles les gens sceptiques pouvaient encore ergoter. Elle confirme presque d'un bout à l'autre les idées de M. François Lenormant, justifie l'importance attachée par lui à la statuette inachevée du Théseion, et prouve l'entière exactitude du texte de Pausanias, dont Simart a eu le tort de s'écarter sur plusieurs points. Ainsi, par exemple, elle montre que le serpent Erichthonios était bien à gauche de la déesse, dans la concavité du bouclier, que le casque n'était surmonté que d'un sphinx flanqué de griffons, et qu'il n'y avait point sur la visière cette garniture lourde et baroque de chevaux lancés au galop que l'on avait empruntée aux tétradrachmes de l'époque macédonienne et à l'intaille d'Aspasios.

La statue du Varvakeion nous donne donc l'ensemble de l'œuvre de Phidias plus complètement que nous ne l'avions jusqu'ici. C'est là son grand, son seul mérite, car, presque pour chaque détail pris à part, nous avons déjà un document plus instructif. Pour le casque, il faut nous adresser à une petite tête en bronze qu'un marchand grec de passage à Paris avait proposée au Louvre il y a trois ou quatre ans et qui a été, si je ne me trompe, acquise par le British Museum (1). L'un des griffons placés à côté du cimier y est parfaitement conservé et l'allure en est superbe. Pour la position du corps, le mouvement des jambes, la forme de l'égide et l'arrangement de la double tunique, nous ne pouvons souhaiter mieux que le magnifique débris trouvé en 1859 non loin des Propylées. C'est une œuvre presque contemporaine de la Parthénos,

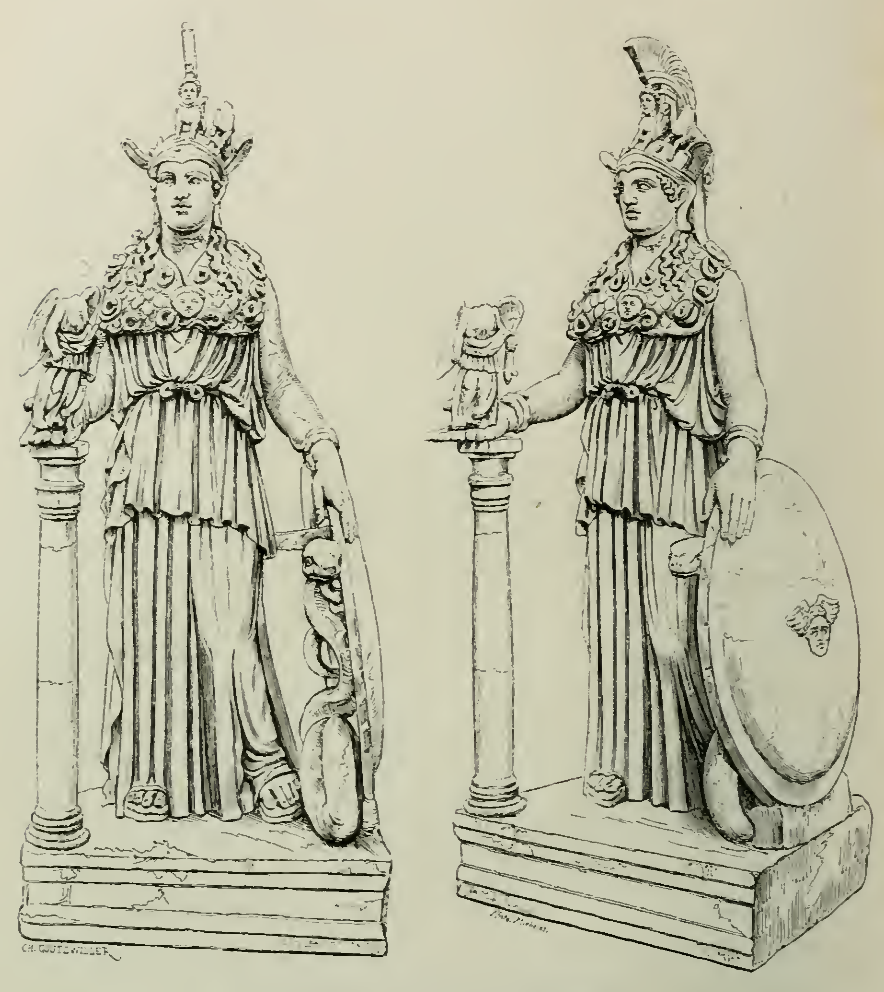
(1) Cette tête est encore inédite.

et dont le dessin, publié par Michaelis, conserve bien à peu près la majesté de lignes, mais ne reproduit nullement la largeur et la souplesse de modelé (1). Pour la base, la statuette du Théseion reste encore le seul document qui complète les textes de Pline et de Pausanias. Quant à la lutte des héros athéniens contre les Amazones, ciselée sur le bouclier, nous en sommes toujours réduits aux médiocres et incertaines indications de cette même statuette et du bouclier Strangford. Les monnaies enfin nous donnent seules la lance que la déesse maintenait du pouce de sa main gauche contre le bord du bouclier; ce sont elles encore qui nous indiquent avec le plus d'exactitude la position de la Victoire : elles nous la montrent complètement tournée vers Athéna. La position de trois quarts adoptée ici par le sculpteur n'est ni admissible pour la logique ni satisfaisante pour l'œil.

Comme compensation pour les problèmes qu'elle résout, la statue du Varvakeion en fait surgir un autre. La Victoire en or et en ivoire que la Parthénos tenait dans sa main droite étendue avait quatre coudées de haut; c'était donc une statue de grandeur naturelle. Même en supposant que l'armature en bois placée à l'intérieur fût aussi légère que possible, que l'or des vêtements fût repoussé au marteau, ce qui permettait d'en réduire beaucoup l'épaisseur, que l'ivoire enfin fût en placage très mince, le poids de cette Victoire ne restait pas moins fort considérable. Une barre métallique placée horizontalement dans le bras droit de la statue suffisait-elle à la soutenir? ou bien un support vertical avait-il été jugé indispensable, quelque disgracieux qu'il dût être? Si ce support n'existait que sur la statue du Varvakeion, on pourrait en attribuer l'addition à la timidité du sculpteur et aux nécessités de la matière employée par lui. Mais il est aussi représenté sur un bas-relief athénien de l'époque de l'indépendance. Ici aucun motif de stabilité ne saurait être invoqué : si l'auteur de ce bas-relief a figuré une

(1) Michaelis, *der Parthenon,* pl. XV, n° 2.

colonnette sous la main de l'Athéna, c'est qu'il avait vu cette colonnette au Parthénon. Maintenant, depuis quelle époque y



Statue d'Athéna découverte au Varvakeion.

existait-elle? Avait-elle été placée par Phidias lui-même, ou bien avait-elle été ajoutée lors de quelque restauration de son œuvre? Nous savons en effet que la Parthénos commença de bonne heure à se disloquer. La génération qui l'avait vu mettre

en place en vit une première restauration complète, et de combien d'autres réparations partielles celle-là dut-elle être suivie?

Notre admiration pour le grand maître nous porte instinctivement à préférer cette seconde supposition à la première.



Statuette d'Athéna dite du Théséion.

L'idée qu'il a pu être forcé de recourir à un artifice aussi grossier, nous répugne et nous choque. Néanmoins nos répugnances ne sont point des arguments, et, en dépit de nous, la question reste posée. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que dans les nombreux passages d'auteurs anciens où il est ques-

tion de l'Athéna Parthénos (1), sa grandeur, sa richesse sont sans cesse vantées : mais nulle part on ne trouve les indices d'une admiration sincèrement et profondément ressentie, comme celle qu'imposait à tout le monde le Jupiter Olympien. L'Athéna Lemnienne elle-même, bien que de grandeur médiocre et simplement en bronze, est plus louée que la Parthénos. Personne ne se soutient toujours aux mêmes hauteurs, et il est fort possible que Phidias ait été inférieur à lui-même précisément dans celle de ses œuvres pour laquelle il avait eu à sa disposition le plus de ressources matérielles et dont nous autres modernes parlons le plus souvent.

(1) Ils sont tous recueillis dans Michaelis, *der Parthenon*, p. 266 à 284 : dans Overbeck, *Antike Schriftquellen*, n° 645 à 690 : dans Otto Jahn et Michaelis, *Pausaniae descriptio arcis Athenarum*, 2e édit., p. 14 à 18.

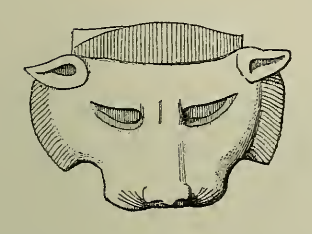


Athéna, sur un bas-relief attique du musée de Berlin.

IV

DODONE ET SES RUINES [1]

Constantin Carapanos, *Dodone et ses ruines*. Paris, 1878. Hachette éditeur.



Caché au fond d'une étroite vallée de l'Épire, au pied du mont Tomaros jadis couvert de forêts de chênes, le sanctuaire de Dodone est, de toute la Grèce, celui dont la célébrité remonte à l'époque la plus reculée. Lorsque les tribus helléniques, après être restées longtemps sur les hauts plateaux de la Macédoine et de la Thrace occidentale, descendirent lentement par les deux côtés de la chaîne du Pinde vers le pays où elles devaient définitivement s'établir, l'Épire fut une de leurs routes et Dodone un des points où elles fixèrent le séjour de leurs dieux. Le couple divin qui y fut adoré, celui de Zeus Naïos et de Diona, appartient en effet en propre à la race hellénique, de même que le couple analogue d'Apollon et d'Artémis appartient plus particulièrement aux tribus, proches parentes des premières, qui vers la même époque venaient occuper la côte d'Asie et les îles de la mer Égée. Transporté ainsi par les Hellènes des pays du Nord vers leur nouvelle patrie, le culte

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1878.



Satyre dansant. Bronze de la collection Carapanos (Fouilles de Dodone).

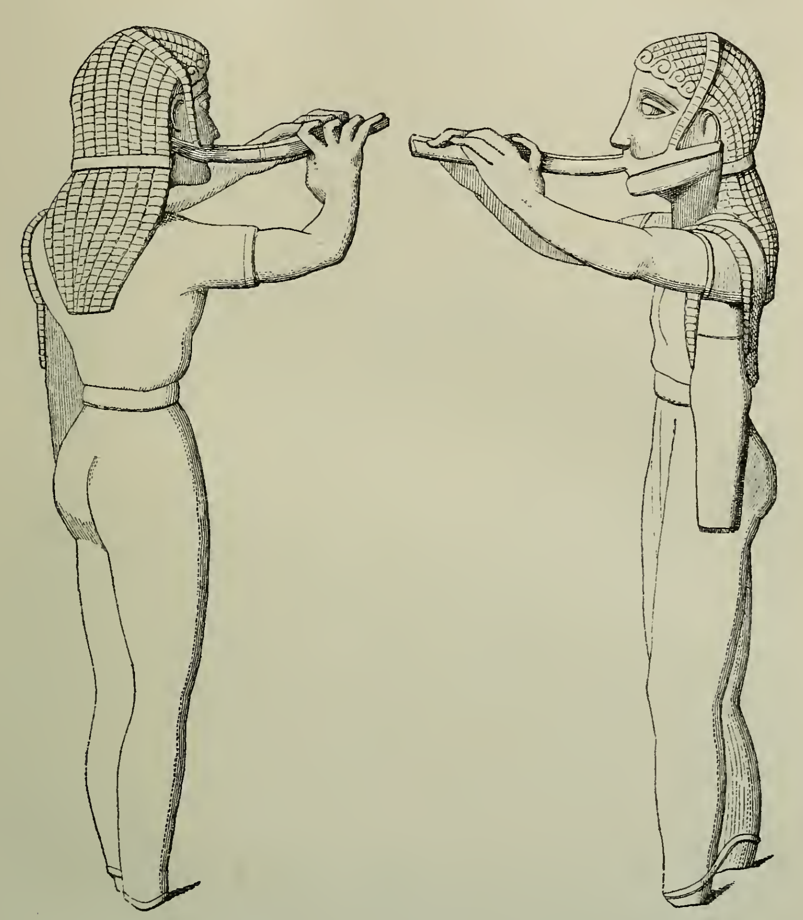


Satyre dansant. Bronze de la collection Carapanos (Fouilles de Dodone).

de Zeus Naïos et de Diona garda le caractère austère et sombre que l'on rencontre le plus souvent dans les religions des contrées où le climat est dur et le sol couvert de grands bois; il se confond presque avec le culte des arbres, des oiseaux et des vents: il impose à ses ministres des pratiques ascétiques qui rappellent plutôt le genre de vie des druides que les sacerdoces du monde grec. C'est dans l'arbre des pays du Nord, dans le chêne, que résident les dieux de Dodone; c'est par le bruissement du feuillage, par les allures des colombes perchées dans les branches, par le murmure du vent sur les lèvres d'un grand bassin de métal, qu'ils se révèlent aux mortels et font connaître leur volonté. Les prêtres du sanctuaire, les τόμουροι, sont astreints à une vie sévère : ils ne doivent ni se laver les pieds ni coucher autrement que sur la dure: les prêtresses, obligées à une perpétuelle virginité, portent le nom étrange de πελειάδες ou *colombes*. Elles seules savent comprendre et traduire en langage humain les signes envoyés par Zeus; elles seules, après que les fidèles ont écrit leurs demandes sur des plaques de plomb, peuvent communiquer aux dieux ces demandes, recevoir leurs réponses et les transmettre.

Ce n'étaient pas seulement les peuples voisins de Dodone, Thesprotes, Molosses, Acarnanes, Étoliens, Corcyréens, qui consultaient l'oracle en toute occasion. De toutes les villes de Grèce, on envoyait des *théores* à Zeus Naïos et à Diona. C'est sur la foi d'un oracle de Dodone que les Athéniens entreprenaient la folle expédition de Sicile; c'est en leur citant la réponse du dieu qu'Agésilas obtenait des éphores lacédémoniens leur consentement à l'expédition qu'il projetait de faire en Asie. Il va sans dire que ces consultations n'étaient pas gratuites: il fallait acheter l'attention des dieux par des sacrifices et des promesses, et témoigner par des dons sa reconnaissance pour les avis utiles qu'on avait reçus. Aussi le sanctuaire s'était-il peu à peu rempli d'ex-voto de tout genre, et lorsque en 220 avant J.-C. le stratège étolien Dorymakhos incendia Dodone et la détruisit de fond en comble, il dut y

trouver un riche butin. Beaucoup de menus objets en bronze et en plomb furent toutefois laissés par les pillards, recouverts par les décombres et peu à peu profondément enfouis par l'ex-



Joueuse de double flûte. Bronze archaïque de la collection Carapanos.

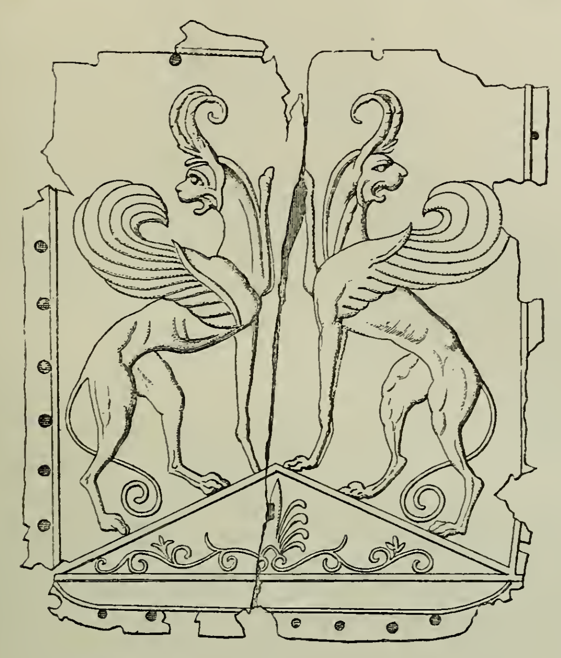
haussement du sol. Lorsqu'en en 168 Paul Émile pilla méthodiquement l'Épire, il ne dut plus trouver à Dodone grand'chose à prendre. Quand la domination romaine eut rendu la paix à l'Orient, le temple et les édifices qui y étaient attenants furent restaurés, mais jamais l'oracle ne recouvra son ancienne

célébrité. Au commencement du moyen âge, le sanctuaire fut de nouveau détruit, et définitivement cette fois. Il y a quelques années, on ne voyait plus à la surface du sol que les restes d'un petit théâtre et les débris d'un mur d'enceinte, ruines insignifiantes qui n'avaient guère fixé l'attention des voyageurs et sur l'identification desquelles on n'était pas d'accord.

L'honneur d'avoir démontré que ces ruines étaient celles de Dodone, de les avoir explorées à fond et d'avoir fait connaître au monde savant les résultats scientifiques de cette exploration, appartient à un banquier de Constantinople, M. Carapanos. Originaire de l'Épire et passionné pour les antiquités de sa patrie, M. Carapanos était depuis longtemps préoccupé de la pensée de retrouver l'emplacement de Dodone. La comparaison des textes anciens et une étude détaillée du pays lui avaient fait penser que cet emplacement devait être cherché dans la vallée de Tcharacovista; la nouvelle que les paysans de ce village trouvaient, dans les ruines du *paléo castro* de la vallée, de nombreuses monnaies et de grandes quantités de plomb qu'ils fondaient pour faire des balles, acheva de le convaincre et de le décider à entreprendre sur ce point des fouilles méthodiques, qui furent continuées pendant dix mois et s'étendirent sur un espace de deux hectares. Quel a été le succès de ces fouilles, c'est ce que montrent les deux beaux volumes que nous avons aujourd'hui le plaisir de signaler.

Parmi les trouvailles de M. Carapanos, les demandes adressées à l'oracle tiennent une place importante, et quoique ces demandes n'aient rien de commun avec l'art, quoique l'intérêt qu'elles présentent soit uniquement archéologique, mes lecteurs ne me reprocheront pas, je l'espère, de leur en dire quelques mots. Elles sont tracées à la pointe sur de petites plaques de plomb. L'écriture en est très fine et très cursive, la rédaction d'ordinaire assez maladroite et l'orthographe très capricieuse; souvent plusieurs demandes ont été gravées sur la même feuille de métal, les unes en long, les autres en travers. Si l'on ajoute à cela que les plaques sont fortement oxydées, qu'elles ont été

froissées, pliées, brisées souvent, l'on comprendra que la lecture de ces textes n'est pas précisément facile ; un petit nombre, en effet, ont pu être déchiffrés assez complètement pour qu'on puisse en comprendre le sens. Ce sont en général des questions vagues, de gens qui ne savent trop ce qu'ils désirent et craignent de se compromettre en livrant au dieu et à



Plaque en bronze repoussé de la collection Carapanos.

ses ministres leurs petits secrets : « Évandros et sa femme demandent à Zeus Naïos et à Diona auquel des dieux, des héros ou des génies, ils doivent adresser des prières et faire des sacrifices pour obtenir d'être heureux, eux-mêmes et leur maison, maintenant et à toujours. » Remarquez qu'Évandros ne dit pas *auxquels*, mais *auquel;* un seul protecteur lui suffira, deux coûteraient trop cher; encore faut-il que la protection obtenue soit de longue durée. Un certain Socrate voudrait savoir quel métier il lui sera plus profitable d'exercer; un

berger demande s'il trouvera à vendre avec bénéfice son troupeau; un négociant, homme prudent et avisé, interroge l'oracle sans lui confier son nom, pour savoir « s'il réussira en faisant le commerce comme il lui semble bon et en allant où il lui semble bon. » Parfois les questions faites sont des plus naïves : « Agis interroge Zeus Naïos et Diona au sujet des couvertures et des oreillers qu'il a perdus. Est-ce quelqu'un de la maison qui les a volés, ou un étranger? » Jupiter entrait ainsi dans la confidence de bien des secrets intimes : « Lysanias demande à Zeus Naïos et à Diona si l'enfant qu'Annyla porte dans son sein n'est pas de lui. » N'est-il pas fâcheux que nous ignorions comment les dieux répondaient à des questions aussi embarrassantes?

Les ex-voto retrouvés dans les fouilles se composent de quelques rares fragments de statues, de nombreuses statuettes, et d'une foule d'objets d'usage, vases, supports de vases, armes, ornements d'armures de parade. Tous ces objets sont en bronze mêlé d'argent et se sont recouverts avec le temps d'une admirable patine, mince, lisse, brillante, et d'un curieux ton bleuâtre.

La plupart des statuettes appartiennent au sixième siècle, à cette période où l'art grec prit un si prodigieux essor, et où ses œuvres présentent cette sincérité naïve et en même temps cet instinct du beau, ce mélange d'inexpérience enfantine et d'habileté déjà grande, ce charme étrange et pénétrant qu'ont aussi les œuvres du quinzième siècle italien ; période bien mal connue encore, et dont l'étude promet encore bien des découvertes. Le morceau le plus remarquable de cette série est un satyre à pieds de cheval, haut de 20 centimètres ; le front très bas, les yeux bridés, le nez retroussé, les lèvres lippues donnent à sa face une expression bestiale ; la main droite posée sur la hanche, le bras gauche levé, il exécute une danse de caractère ; la lourdeur de ses mouvements, le sérieux de sa physionomie produisent l'effet le plus comique. Une Atalante court vêtue, dont M. Varin a malheureusement fait une assez faible gra-

vure, est d'un mouvement énergique et d'un grand caractère. Une joueuse de double flûte, la bouche entourée de la bande de cuir (φορβειά) qui servait à soutenir les joues et aidait à produire avec moins d'effort un son plus plein et plus tenu, et un personnage assis, drapé dans le long manteau royal et coiffé d'une

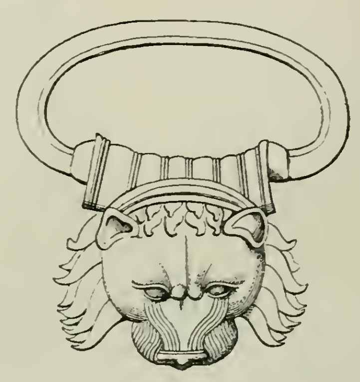


Scylla. Plaque en bronze repoussé de la collection Carapanos.

tiare conique, sont plus particulièrement intéressants au point de vue du costume. L'art mouvementé et pourtant encore sévère du quatrième siècle est représenté par une superbe Ménade, reste de quelque groupe dont il est difficile de comprendre le sujet.

Non moins curieuses sont les plaques en bronze repoussé, ornements de baudriers, de fourreaux d'épées, de casques et de cuirasses en cuir, et qui ont survécu à la destruction des

objets plus fragiles sur lesquels elles étaient cousues. Sur la plus belle, M. de Witte, à la science toujours obligeante duquel M. Carapanos doit la description de ses bronzes, reconnait avec beaucoup de vraisemblance le combat de Pollux contre Lyncée. Une autre, fort remarquable également, non seulement par la fermeté un peu sèche peut-être du modelé, mais encore par l'habileté de composition et d'agencement, représente Scylla se dressant au-dessus des flots de la mer. Une troisième enfin, d'un art un peu maigre, mais bien distingué, a pour décoration deux griffons affrontés.



Tête de lion suspendue à un anneau.

Parmi les armes et les ustensiles, on rencontre encore des chefs-d'œuvre d'habileté et d'élégance. Le trépied fort simple consacré par le rhapsode Terpsiclès, et même certaines anses d'aiguières et de bassins sont de véritables merveilles. M. Heuzey a fait de tous ces objets une étude détaillée et où l'on retrouve cette science scrupuleuse, ce sentiment délicat de l'art grec, et, ce qui ne gâte rien, ce charme de style que les lecteurs de la *Gazette* n'ont malheureusement que de trop rares occasions d'apprécier. Mais la pièce la plus étonnante de cette catégorie est un couvre-joue de casque, reproduction fidèle de la portion du visage qu'il était destiné à protéger. La frisure de la barbe est ciselée avec un soin minutieux, et la fine moustache qui

recouvre la bouche largement ouverte est tordue avec une *maestria* sans égale.

Telle est cette magnifique collection. Les amateurs de l'art antique vont d'ailleurs avoir l'occasion d'en apprécier la richesse bien mieux qu'ils ne le peuvent faire par la lecture de cette courte notice. Les bronzes de Dodone seront en effet avant peu de jours exposés par leur libéral possesseur dans les vitrines du Trocadéro, et dans cette réunion d'antiques que tout annonce devoir être fort nombreuse et fort belle, ce ne sera certainement pas la partie qui attirera le moins l'attention des connaisseurs.

V

HISTOIRE CRITIQUE

DES ORIGINES ET DE LA FORMATION DES ORDRES GRECS (1)

Ch. Chipiez, *Histoire critique des origines et de la formation des Grecs*. Paris, 1876. Morel, éditeur.

Beaucoup de recherches, de rapprochements curieux, d'observations fines, et aussi une profusion de détails où les grandes lignes disparaissent quelque peu, une vivacité d'imagination qui emporte d'un trait l'auteur jusqu'au bout de ses idées sans lui laisser le temps d'examiner les obstacles semés sur la route: pour tout dire enfin, moins de méthode et de critique que d'érudition et d'ingéniosité : tel me paraît être le bilan du livre de M. Chipiez. Ce livre témoigne de longues études il est rempli d'informations et d'idées: il est intéressant à lire. et provoque la réflexion : c'est donc un ouvrage utile et sérieusement recommandable. Dirai-je qu'il me satisfait pleinement? je ne le puis. La lecture en laisse dans l'esprit je ne sais quel trouble et quelle inquiétude : la pensée n'apparaît pas toujours comme assez rigoureuse; çà et là, enfin, on se heurte à des théories que toute la bonne volonté possible ne peut vraiment pas faire considérer comme acceptables.

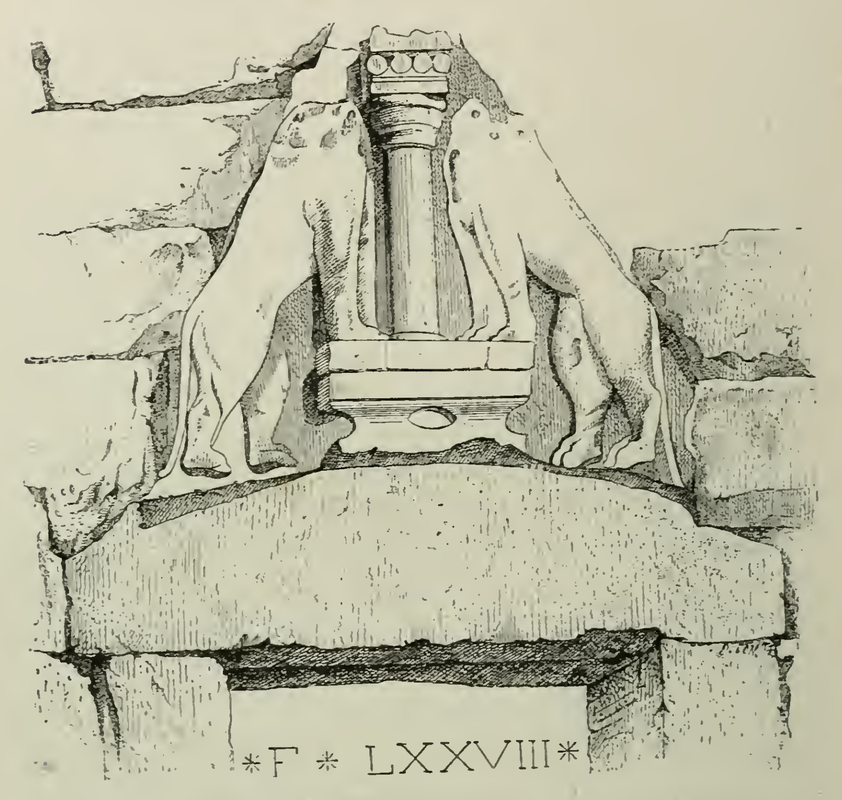
Pénétré de l'idée juste que la civilisation grecque est re-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er août 1877.

lativement récente, qu'elle a pris naissance au milieu de peuples déjà depuis longtemps parvenus à un remarquable développement intellectuel et artistique, et qu'il serait trop singulier qu'elle n'ait pas subi profondément leur influence, M. Chipiez a tenu d'abord à se rendre bien compte des principes architecturaux de ces nations chez lesquelles il semble *a priori* logique de supposer que les Grecs ont trouvé des modèles. Il consacre donc presque la moitié de son livre à l'étude des édifices de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Phénicie et de la Perse : étude fort intéressante assurément, mais que rendaient très difficile l'incertitude des dates et le petit nombre des monuments. Cette pénurie de renseignements authentiques a entraîné M. Chipiez, — et il n'en pouvait être autrement, — à puiser trop abondamment peut-être à une source d'informations bien suspecte : les représentations sommaires des bas-reliefs, des peintures murales des temples ou des tombeaux, et même des rituels funéraires et des sarcophages de momies. Sans doute, on peut tirer de ces bas-reliefs et de ces peintures plus d'une indication utile, mais ne faut-il pas s'en servir avec beaucoup de réserve et de prudence? Est-il bien sûr que tel chapiteau étrange que nous y rencontrons ne soit pas une représentation idéale et symbolique, voire même un simple produit du caprice et de l'ignorance, et qu'il en ait jamais existé un semblable dans la réalité? Est-ce bien la peine d'en analyser patiemment toutes les bizarreries, et, sur de pareils témoignages, est-on bien fondé à donner à l'emploi de pièces en métal dans l'architecture de l'Égypte et de l'Assyrie le rôle considérable, j'allais dire prépondérant, que M. Chipiez lui attribue?

Après cette étude préliminaire dont on ne saurait d'ailleurs ni méconnaître la nécessité, ni regretter les développements, l'auteur arrive à ce qui est proprement son sujet, l'architecture hellénique. Il étudie successivement le temple et la colonne doriques, le temple et la colonne ioniques, les colonnes corinthienne et toscane. Sur ce terrain, il est plus facile de le

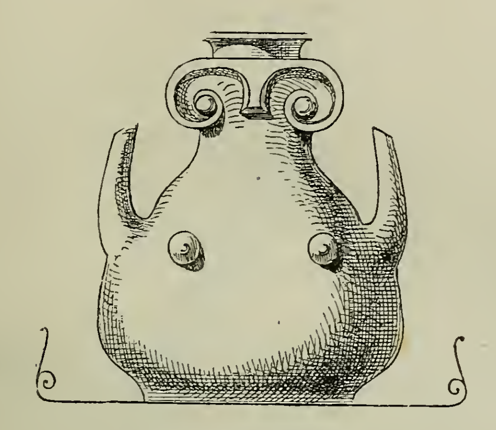
suivre et malheureusement il est plus facile aussi d'apercevoir combien il est porté par la nature de son esprit à voir toujours les choses par le menu, à considérer chaque détail sans se préoccuper assez de l'ensemble, et à oublier un peu combien



Porte du trésor d'Atrée, à Mycènes (gravure extraite de l'ouvrage de M. Chipiez).

certaines variations de forme, certains motifs de décoration ont une importance minime en face de principes de construction restés toujours immuables. Si, avant de mesurer l'inclinaison des mutules et de compter les cannelures des colonnes, M. Chipiez s'était tout d'abord demandé qu'est-ce que c'est au juste qu'un temple grec, quelles en sont les dispositions fondamentales et les parties constitutives, il n'aurait pu, ce me

semble, ne pas être frappé de la parfaite similitude, dans tous leurs éléments essentiels, des édifices doriques et ioniques; il aurait vu que dans les uns et les autres le plan et la coupe sont à tout prendre les mêmes, les différences purement superficielles et d'ordre décoratif; ce plan et cette coupe lui seraient certainement apparus comme une conséquence nécessaire de l'adoption, pour couvrir l'édifice, d'une toiture à deux pentes supportée par de puissantes fermes, les extrémités



F*LXXXI

Vase troyen à chapiteau (gravure extraite de l'ouvrage de M. Chipiez).

de ces fermes pouvant indifféremment, soit reposer sur les murs latéraux, soit dépasser ces murs et venir s'appuyer sur des supports verticaux placés en avant. Il aurait certainement reconnu que cette forme de la toiture est ce qu'il y a de plus caractéristique dans l'architecture grecque, et, par suite aussi, que c'est dans l'ornementation du profil de cette toiture, et non dans le galbe de la colonne ou la forme du chapiteau, que réside la différence fondamentale entre les deux seuls ordres véritables et regardés comme tels par les anciens eux-mêmes, le dorique et l'ionique.

Si l'on considère ainsi le temple grec dans ses dispositions

générales et en négligeant les détails, on ne peut manquer d'être frappé d'une chose : toutes les parties essentielles de l'entablement et de la colonnade, dans un ordre comme dans l'autre, correspondent exactement, par leur place et leur importance relative, aux diverses parties de la charpente d'un édifice bâti presque entièrement en bois. Il est facile de vérifier cette assertion par une démonstration pratique : on peut cons-

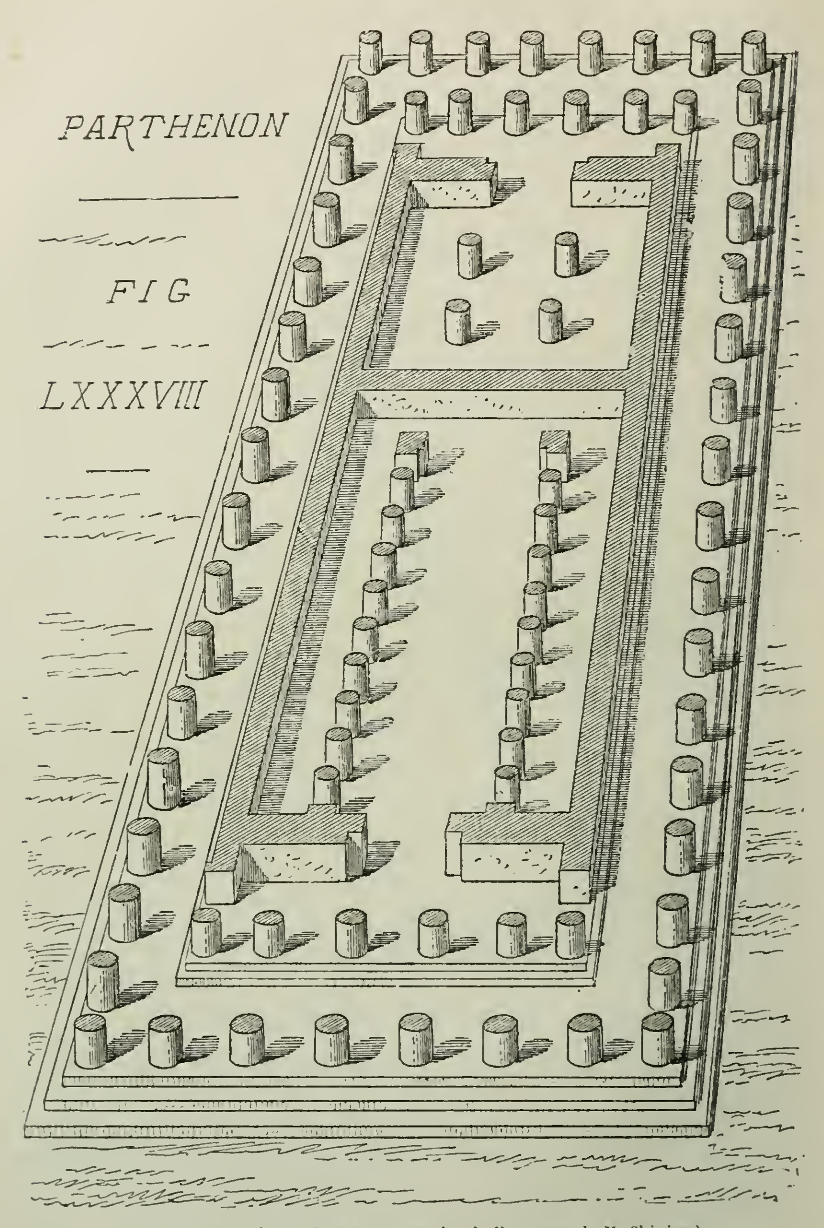


Glaive hellénique à volutes. (Gravure extraite de l'ouvrage de M. Chipiez.)

truire au moyen de morceaux de bois, se montant et se démontant à volonté comme les pièces d'un jeu de patience, un temple type, dans lequel toutes les parties de l'architecture auront leur forme naturelle et où rien ne déguisera leur rôle dans la construction : une substitution, facile à faire, de pièces ornementées aux pièces brutes permettra ensuite de rendre l'édifice à volonté dorique ou ionique. Le fait est d'ailleurs tellement frappant que les anciens l'avaient déjà remarqué : ils étaient persuadés que leurs temples de pierre ou de marbre avaient eu pour modèles des édifices où les colonnes et l'entablement étaient simplement composés de madriers, de planches et de

troncs d'arbres. De nos jours, Hittorff a, dans son admirable ouvrage sur l'*Architecture antique de la Sicile*, développé la même idée avec une rigueur de raisonnement et une clarté d'exposition qui semblent ne rien laisser à désirer. C'est pourtant contre cette théorie universellement admise que M. Chipiez s'insurge dès le début de sa seconde partie : il l'écarte dédaigneusement par une discussion fort courte et qui n'entre pas même dans le vif de la question, et il prétend lui substituer une singulière explication symbolique, d'après laquelle la corniche dorique, avec ses mutules, figurerait la voûte du ciel avec les nuages qui y sont suspendus; les triglyphes seraient les gouttes de pluie qui tombent sur la terre, en sorte que (je cite textuellement) « le temple dorien représente d'une manière tangible le phénomène de la fécondation de la terre par le ciel, et fait resplendir, dans une expression pleine de grandeur, la puissance tutélaire de l'hôte divin qu'on y adorait! »

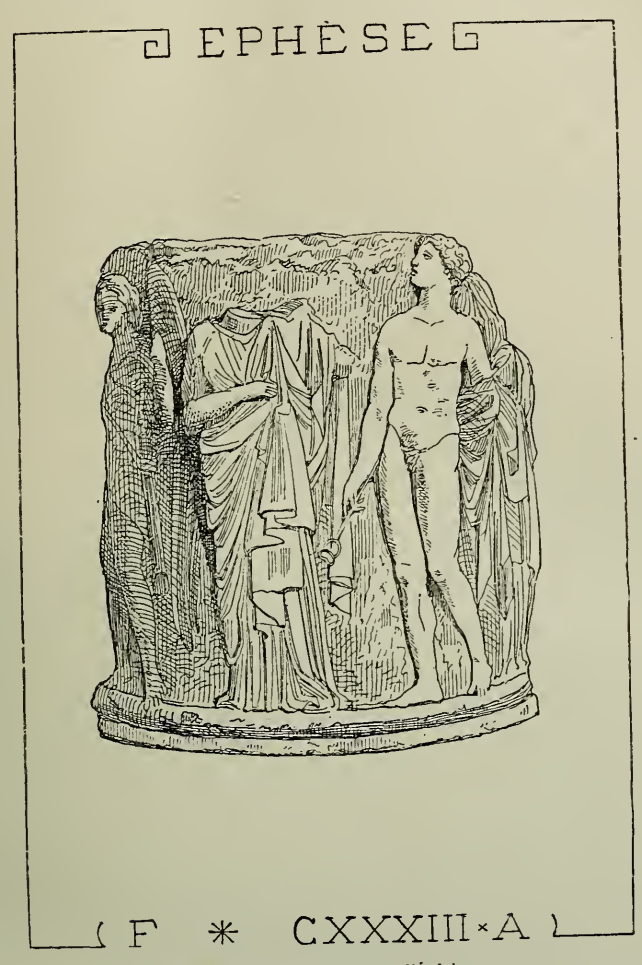
Je ne voudrais pas toutefois laisser les lecteurs de cette notice sous l'impression de quelques phrases bizarres, et d'autant plus malencontreuses qu'elles semblent, dans le livre de M. Chipiez, des *morceaux brillants* insérés après coup, qu'elles ne tiennent pas au fond et pourraient être aisément supprimées. Que M. Chipiez, en effet, admette, avec Vitruve, avec Hittorff, avec tout le monde, l'origine toute nationale des dispositions essentielles du temple grec, qu'il consente à en chercher le premier type dans les constructions en bois des peuplades primitives de l'Hellade, cela ne l'empêchera nullement d'affirmer que, dans l'architecture grecque, presque tout ce qui est profil, ornement et proportion, révèle une influence étrangère ou procède de simples considérations esthétiques. Croire que, dans l'*existence* et la *place* des divers membres de l'ordre, se manifeste d'une manière indubitable un scrupuleux respect des traditions et des nécessités constructives, cela n'oblige nullement à nier que, dans la *forme* à donner à ces divers membres, l'artiste ne se soit de bonne heure émancipé



La colonne dorique. (Gravure extraite de l'ouvrage de M. Chipiez.)

et n'ait cherché ses motifs de décoration, soit dans les modèles

qu'il trouvait chez les autres peuples, soit dans sa propre imagination. Il n'y a là rien d'invraisemblable, et que, si Hittorff



Base d'une des colonnes d'Éphèse.
(Gravure extraite de l'ouvrage de M. Chipiez.)

vivait encore, on ne lui eût fait, je crois, assez facilement admettre. M. Chipiez en a d'ailleurs fait la démonstration avec une grande habileté d'analyse. Je citerai particulièrement à cet égard son étude de la colonne corinthienne : il y prouve

fort bien que le chapiteau de cette colonne, inventé par un ciseleur, Callimaque, n'est que l'imitation d'un chapiteau décoré de feuilles métalliques, comme les Égyptiens et les Assyriens en ont souvent fait. Ce n'est pas d'ailleurs la seule part que la ciselure et même les arts secondaires, comme l'ébénisterie, la céramique et la broderie, aient à revendiquer dans les progrès de l'architecture. M. Chipiez a, sur ces questions, des pages excellentes, et si l'idée n'est pas entièrement neuve, elle n'a du moins jamais été aussi bien développée que dans son livre.

VI

PEINTURES DE VASES GRECS ET SICILIENS (1).

Otto Benndorf, *Griechische und Sicilische Vasenbilder*, Berlin, 1869-1877, Gutentag, éditeur.

C'est en 1869 qu'a paru la première livraison du grand ouvrage de M. Benndorf. Elle était consacrée tout entière à une classe de monuments jusque-là fort peu connue, et dont on était loin de soupçonner l'importance : les plaques de terre cuite peintes. Ces plaques, dont les débris n'ont guère été jusqu'à présent retrouvés qu'en Attique, forment parfois de véritables tableaux du plus haut intérêt au point de vue de l'histoire de l'art et des mœurs; il en est ainsi, par exemple, de celle à laquelle M. Benndorf a donné la place d'honneur, et qui appartient aujourd'hui au Louvre; elle représente le premier acte des funérailles, l'exposition du mort sur un lit de parade et les lamentations de sa famille groupée autour de lui. En même temps que M. Benndorf donnait de tous les fragments connus de ces plaques des gravures détaillées, dans le commentaire qui accompagnait ces planches, il en expliquait l'usage et le sens au moyen de nombreux passages des auteurs et des inscriptions. L'érudition sobre et précise, la méthode rigoureuse et prudente dont il faisait preuve dans cette étude, frappaient d'autant plus les archéologues que ces qualités, rares partout et toujours, le sont surtout dans les ouvrages publiés depuis quelques années en Allemagne sur la céramographie.

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er août 1877.

La seconde livraison, publiée en 1870, présente un intérêt encore plus grand que la première. Elle a trait presque d'un bout à l'autre à ces ravissants lécythes blancs d'Athènes dont les peintures, rapidement tracées avec tout le laisser-aller et la sincérité d'une esquisse, ont un charme artistique si pénétrant, en même temps qu'elles nous apportent, sur les rites funéraires des Athéniens, de si précieux témoignages. Les quelques rares lécythes parvenus jusque-là dans les musées et les collections particulières de l'Europe, avaient été en général fort mal interprétés, et jamais des recherches approfondies n'avaient été entreprises sur cette fabrication si originale. L'étude de M. Benndorf a donné une classification méthodique et une explication définitive de ces vases, et je ne crois pas que la découverte de nouveaux monuments apporte aux résultats acquis autre chose qu'une plus complète certitude et un supplément d'informations de détail.

La troisième livraison, parue au printemps dernier, achève l'étude des lécythes blancs; elle contient de plus celle des vases à ornements dorés, vases évidemment destinés à la toilette des femmes et décorés de sujets empruntés le plus souvent au mythe d'Aphrodite; enfin elle se termine par l'explication de quelques vases siciliens, dont les peintures, plus compliquées, sont fort curieuses au point de vue de la mythologie, mais beaucoup moins à celui de l'art.

On voit par cette rapide analyse quelle est l'étendue et la variété des matières traitées par le savant professeur de Prague: quant aux qualités solides qui caractérisent l'auteur, un simple sommaire ne peut naturellement en donner une idée. C'est pour moi un plaisir d'autant plus grand qu'il est plus rare d'avoir à signaler aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* un livre vraiment excellent. Un seul regret se mêle à la satisfaction que j'y trouve : c'est de ne pouvoir annoncer en même temps l'apparition du grand ouvrage sur la céramique grecque préparé par mon collaborateur et ami M. Albert Dumont. Les planches de cet ouvrage, gravées par M. Jacquet d'après les su-

perbes dessins de M. Chaplain, sont presque toutes terminées, et, certes, elles sont bien au-dessus de toutes les reproductions de vases et de terres cuites antiques faites jusqu'à présent; quant au texte qui accompagnera ces gravures, et qui est, je crois, beaucoup moins avancé, les publications antérieures de M. Dumont sont un sûr garant de la haute valeur scientifique qu'il aura : c'est une double raison de souhaiter que les auteurs se hâtent, et ne laissent pas d'autres archéologues pousser de tous côtés des reconnaissances sur le terrain qu'ils ont si bien exploré.

VII

LES FOUILLES D'OLYMPIE[1].

(1er ARTICLE.)

Raconter des découvertes encore bien loin de leur terme, décrire les premiers fragments mis au jour par la pioche sans attendre que de nouveaux morceaux viennent peu à peu les compléter, fonder enfin sur des documents peu nombreux encore une appréciation de l'œuvre dont ils nous laissent bien entrevoir l'importance, mais sans nous permettre de l'étudier en détail, est assurément chose délicate et hasardeuse. La prudence et l'amour-propre conseilleraient de ne point courir l'aventure : les suppositions qui paraissent aujourd'hui les plus probables ne seront-elles pas démenties demain? Ne faudra-t-il pas atténuer, corriger les jugements les mieux motivés en apparence? et, confier d'ores et déjà ses impressions au papier qui ne laisse rien perdre, n'est-ce pas s'exposer à bien des regrets, se condamner peut-être à l'humiliante nécessité de revenir plus tard sur ses dires, et fournir des arguments tout prêts à qui voudrait par la suite se donner le facile plaisir de démontrer que vous n'êtes pas infaillible? Et pourtant la *Gazette* ne peut garder plus longtemps le silence sur des trouvailles qui apportent à l'histoire de l'art antique de si précieuses infor-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1877.

mations. Après avoir tenu ses abonnés au courant des progrès des fouilles, l'heure est venue pour elle de leur exposer l'ensemble des résultats obtenus pendant la première campagne, celle de l'hiver de 1875-76, et de les mettre par là plus en état de comprendre l'intérêt des travaux qui se poursuivent en ce moment. Ces considérations ont fait taire mes scrupules, et j'espère qu'elles rendront mes lecteurs plus indulgents pour les erreurs que je pourrai commettre dans cette étude.

I.

Entre les pentes méridionales de l'Olympe d'Élide et le large lit de l'Alphée, en amont du point où ce fleuve reçoit un torrent venu du nord, le Cladaos (1), s'étend une petite plaine dont une partie avait été, d'après la tradition, consacrée à Zeus par Héraclès et entourée par lui d'un mur. Ce terrain sacré, ce *temenos*, devait aux beaux arbres dont il était couvert le nom d'Altis ou *bois*. Auprès de l'autel élevé par lui avec les cendres des sacrifices, le héros avait célébré des jeux sacrés; plus tard Pélops avait donné à ces jeux plus d'éclat, et, au commencement du neuvième siècle, le roi Iphitos avait institué la trêve sainte (Ἐκεχειρία), qui devait en permettre le paisible accomplissement. Tout le monde sait comment, au huitième siècle, ces jeux prirent plus d'importance et de régularité, et comment leur retour périodique tous les quatre ans servit, depuis 776, de base au seul système chronologique qui fût commun à tous les Hellènes. Les fêtes de Zeus d'Olympie étaient en effet, plus encore que celles d'Apollon Pythien, les fêtes nationales de la Grèce. On y accourait de toutes parts; Ioniens et Doriens, hommes d'Athènes, de Lacédémone ou de Thèbes, malgré leurs haines réciproques et au milieu de leurs guerres les plus sanglantes, se

(1) Κλάδαος. C'est l'orthographe de Xénophon, qui a longtemps vécu à Scillonte, près d'Olympie. Pausanias écrit Κλάδεος.

retrouvaient à ce rendez-vous et y vivaient en paix pour quelques jours. Rois de Cyrène ou tyrans de Syracuse, chefs des puissantes aristocraties de Corinthe ou de Larisse, citoyens riches des villes libres, n'avaient pas de plus vive ambition que de remporter à Olympie le prix de la course des chars. Les athlètes qui obtenaient la couronne d'olivier sauvage faisaient dans leur patrie une entrée triomphale et étaient honorés à l'égal des généraux vainqueurs : c'est que leurs victoires paraissaient, aussi bien que les succès militaires, un signe de la protection des dieux. « Car ce sont les dieux, dit Pindare, qui donnent aux vertus humaines les moyens d'agir: c'est d'eux que viennent et la sagesse, et la force des bras, et l'habileté de la langue. »

Ἐκ θεῶν γὰρ μαχαναὶ πᾶσαι βροτέαις ἀρεταῖς
Καὶ σοφοὶ καὶ χερσὶ βιαταὶ περίγλωσσοί τ' ἔφυν (1).

Aussi, aucun sanctuaire du monde grec ne renfermait autant d'offrandes et de monuments commémoratifs que les quelques dix hectares qui s'étendaient entre le Cladaos, le Stade, l'Hippodrome et l'Alphée. Pas un coureur ou un lutteur victorieux qui n'eût là sa statue, élevée aux frais de sa ville natale et œuvre des plus grands artistes. Pas une cité qui, après avoir battu ses ennemis, n'y consacrât, comme dîme du butin, quelques images de divinités ou quelque monument dont l'inscription rappellerait aux générations futures la gloire et la piété des fondateurs. Tout un peuple de marbre et de bronze se pressait sous les platanes de l'Altis : au temps de Pline, il y avait encore là trois mille statues, et Pausanias, qui n'a que dix livres pour toute la Grèce et un seulement pour l'Attique, en a consacré deux à Olympie seule.

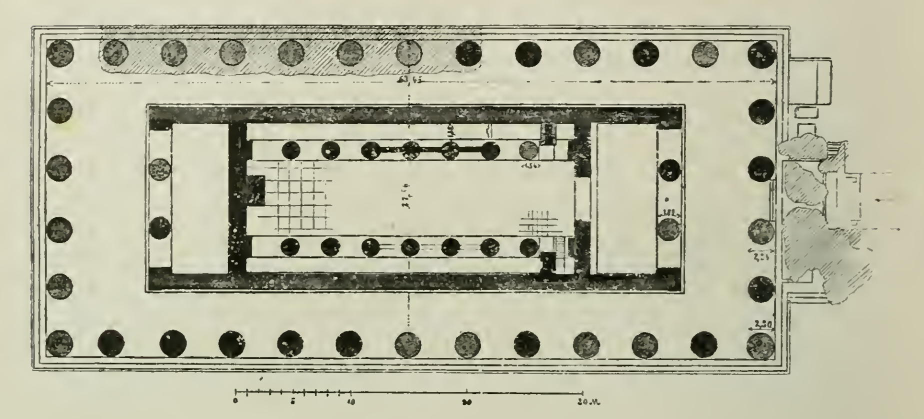
C'est presque au milieu de l'Altis que s'élevait le temple de Zeus. Il avait été commencé par les Éléens, après la prise par eux de la ville de Pisa, en 572, et n'avait été terminé qu'environ

(1) Pindare, *Pythiques*, I. v. 41.

cent trente ans après; le premier architecte avait été l'Éléen Libon; Byzès de Naxos avait recouvert la toiture de tuiles en marbre. L'édifice construit, suivant l'usage du quatrième siècle, en pierre calcaire recouverte de stuc, était d'ordre dorique, avec six colonnes sur les façades et treize sur les côtés; ces colonnes avaient 2^{m},24 de diamètre à la base et environ 11 mètres de hauteur. La longueur de l'édifice était de 63 mètres, sa largeur de 27; l'angle supérieur du fronton était à plus de 21 mètres au-dessus du sol environnant. A l'intérieur du naos, deux ordres superposés de colonnes doriques, sept de chaque côté, soutenaient la charpente de la toiture. Des métopes sculptées étaient placées, non pas, comme d'ordinaire, entre les triglyphes de la frise extérieure, au-dessus du péristyle, mais sur la frise intérieure, au-dessus des entrées du pronaos et de l'opisthodome : il y en avait six de chaque côté. Sur ces métopes étaient représentés les travaux du fondateur mythique du sanctuaire, Héraclès. La décoration des deux frontons avait été confiée aux deux artistes les plus renommés du cinquième siècle, après Phidias. Alcamène d'Athènes avait sculpté sur le fronton ouest le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs; Pæonios de Mendè, en Thrace, avait représenté sur le fronton est, celui de la façade principale, la fameuse course de chars qui coûta la vie au roi Œnomaos et donna à Pélops l'empire du pays, nommé depuis Péloponnèse. Nous reparlerons tout à l'heure de cette décoration. Le même Pæonios était l'auteur de la Victoire en bronze doré et des deux vases de même métal placés au sommet et aux deux angles du fronton est. Enfin la statue de Zeus, placée au fond du naos, était l'œuvre de Phidias. Le dieu, colosse d'or et d'ivoire de dimensions telles que, s'il s'était levé, il aurait touché du front le plafond du temple, était assis sur un trône monumental fait d'ébène, d'ivoire et d'or, décoré de bas-reliefs et enrichi de pierres précieuses. Il tenait dans sa main droite une Victoire, comme lui chryséléphantine, et dans sa main gauche un sceptre. C'était, au jugement de l'antiquité

tout entière, le chef-d'œuvre du maître athénien et le plus sublime effort de l'art hellénique. Chose rare encore au cinquième siècle, le statuaire avait obtenu de graver son nom sur l'un des pieds du dieu, et les Éléens avaient consacré à Zeus l'atelier d'où était sortie cette merveille; Pausanias le vit encore.

Si effrontés spoliateurs qu'ils fussent, les Romains respectèrent cette statue. Gouverneurs de la province d'Achaïe, généraux et fonctionnaires se rendant en Asie, empereurs même en



Plan du temple de Jupiter, à Olympie.

voyage, se détournaient de leur route pour aller la contempler dans son sanctuaire. Elle y resta, intacte et vénérée, jusqu'au moment où les empereurs chrétiens, pour parer à peu de frais leur nouvelle capitale, mirent au pillage tous les temples de la Grèce. Transporté à Constantinople par Théodose, le Zeus Olympien y périt moins d'un siècle après, en 475, dans un incendie. Les bronzes de l'Altis prirent la même route et subirent le même sort, ou bien furent envoyés à la fonte. Quant au temple lui-même, aucun auteur byzantin n'en parle. Il dut s'écrouler dans l'un des tremblements de terre qui ravagèrent l'Orient au moyen âge. Peu à peu l'Alphée, rivière fort rageuse en hiver, recouvrit toute l'Altis d'une épaisse couche de boue,

et l'emplacement même du temple serait devenu invisible si les Albanais du gros village de Lala n'avaient creusé des tranchées au milieu de ses décombres pour en extraire du moellon.

C'est à la France, il est bon de ne pas l'oublier, que revient l'honneur d'avoir fait la première exploration de ces ruines. Parmi les points signalés par l'Institut à la commission scientifique adjointe par le gouvernement de la Restauration à l'expédition de Morée, figurait le temple d'Olympie. Cette commission comptait parmi ses membres un prétendu archéologue, Dubois, et l'architecte Abel Blouet, l'un des hommes qui ont apporté à l'étude de l'art grec le plus de conscience, d'intelligente curiosité, d'amour profond et respectueux. Dubois et Blouet, qui ne s'accordaient guère ensemble, s'entendirent cependant pour déblayer le temple d'Olympie. Dubois fit, un peu au hasard, un grand trou du côté de la façade orientale: Blouet, par des fouilles méthodiquement dirigées, réunit presque tous les éléments nécessaires à la restauration de l'édifice. Cette restauration, fort bien étudiée, a été gravée dans le premier volume du magnifique ouvrage publié par la commission (1), et certes, malgré de petites erreurs dans l'arrangement du fond de la cella, ce n'est pas le travail de M. le professeur Adler qui la fera oublier.

Malheureusement Dubois, qui se proposait de trouver des statues, conduisit sa fouille fort maladroitement, et Blouet, qui ne cherchait que des données architecturales, limita strictement ses recherches au périmètre de l'édifice. Or, la construction d'un temple grec est telle que, lorsqu'il s'écroule, ses colonnes et ses murs doivent s'écarter et tomber en dehors, en sorte que les parties supérieures, frontons et frises, sont rejetées au loin. Les deux explorateurs ne trouvèrent donc que peu de morceaux de sculpture : du fronton est, seulement les doigts d'un pied colossal, fortement appuyé contre le sol; des métopes

(1) *Expédition scientifique de Morée*, ordonnée par le gouvernement français et publiée par Abel Blouet, architecte, 3 vol. in-folio. Paris, Didot, 1831.

de l'opisthodome, une douzaine de fragments qui par hasard avaient roulé moins loin : ces fragments sont aujourd'hui au Louvre. Les plus considérables sont : le lion de Némée, étendu mort et sur lequel le héros pose le pied; Artémis Stymphalia regardant, du haut des rochers sur lesquels était bâti son temple, le massacre des oiseaux qui infestaient les abords du gouffre ou *Katavothron* où se précipite le fleuve Stymphalos; enfin et surtout Héraclès domptant le taureau crétois. Cette dernière métope, mieux conservée, est un des plus admirables morceaux de la sculpture antique, et je ne crois pas qu'aucune des métopes du Parthénon puisse être placée au-dessus d'elle. Penché en arrière et raidissant sa jambe gauche, le héros saisit la corne de l'animal cabré, le force à s'arrêter court, et du bras droit, cassé à l'épaule, il lève sa massue pour le frapper. La tête, comme deux autres trouvées à part et dont l'une est parfaitement conservée, a les formes carrées et osseuses qu'affectionnait l'art archaïque; les épaules, la poitrine et les cuisses sont d'un modelé puissant et déjà gras, d'une facture avant tout ferme et sobre. Un archéologue qui n'a pas toujours été aussi heureux dans ses appréciations d'œuvres d'art, Raoul Rochette, s'est exprimé en fort bons termes au sujet de ces marbres (1) : « En ne perdant pas de vue, dit-il, que ces bas-reliefs étaient faits pour être placés à une assez grande hauteur, et en observant qu'à raison de cette destination on n'a pas dû chercher à mettre, dans de pareilles sculptures, cette élégance et ce fini d'exécution qu'auraient comportés des ouvrages d'une plus grande importance, placés plus près de l'œil, on ne pourra s'empêcher d'admirer le savoir qui brille jusque dans les moindres fragments; la justesse et la vivacité du mouvement; la noblesse et la vérité des formes; une sobriété de détails qui produit l'élévation du style, mais non pas aux dépens du naturel; la franchise du travail jointe à une vérité d'imitation qui, dans l'état de dégradation où nous apparaissent ces bas-reliefs,

(1) Séance publique des quatre Académies, le 30 avril 1831.

produit presque l'illusion de la réalité; en sorte que des membres épars, des mains, des bras et des jambes séparés du tronc, semblent pour ainsi dire moulés sur nature: que des marbres brisés par morceaux font presque l'effet d'une chair qui palpite. » Le style du bon Raoul Rochette est un peu vieillot sans doute, ses préoccupations un peu académiques: mais le sentiment est juste et d'autant plus méritoire qu'en 1831 les sculptures d'Olympie devaient scandaliser bien des gens.

Si maigres qu'elles fussent, les découvertes de Blouet et de Dubois montraient que toute la décoration du temple n'avait pas péri. L'Alphée lui-même se chargeait de compléter la démonstration, et lorsque quelque crue un peu forte lui faisait changer de lit, on ramassait parfois au milieu du sable de menus objets arrachés par les eaux au sol de l'Altis : c'est ainsi que fut trouvé le beau casque votif du tyran de Syracuse, Hieron Ier, aujourd'hui au British Museum. Aussi tous ceux qui avaient visité Olympie étaient-ils persuadés que des fouilles en ce point seraient très fructueuses. Un homme dont les actes politiques ont trop fait oublier la réelle valeur scientifique, et qui portait dans l'étude de l'antiquité, sinon un très lourd bagage d'érudition, du moins un grand sens pratique et un remarquable coup d'œil, Beulé, émit bien souvent le vœu que le gouvernement français envoyât à Olympie une nouvelle expédition. Mais il parla dans le désert. L'éminent professeur de Berlin. M. Ernst Curtius, fut plus heureux : lorsque l'indemnité de guerre eut rempli — pour peu de temps — les caisses du gouvernement allemand, il obtint que quelques centaines de mille francs fussent consacrés à l'exploration de l'Altis.

On n'a pas oublié la convention qui fut conclue au printemps de 1875 avec le gouvernement hellénique, malgré les hauts cris de la Société archéologique d'Athènes et les défiances de la Chambre; on se souvient que MM. Hirschfeld et Bœtticher, ce dernier remplacé plus tard par M. Adler, furent chargés de la conduite des travaux, sous la haute direction de M. Curtius. Les fouilles furent poursuivies avec beau-

coup d'activité, en dépit du mauvais temps et de la fièvre, pendant l'automne de 1875 et l'hiver de 1876; des tranchées furent creusées à grande distance tout autour du temple, de manière que rien ne pût échapper aux recherches, et, du côté de la façade est, un grand espace fut déblayé.

Pendant longtemps les résultats de ces travaux ne furent connus que par quelques rapports de M. Curtius à l'Académie de Berlin, rapports écrits en style apocalyptique et plus faits pour piquer la curiosité que pour la satisfaire. Enfin, en septembre dernier, a été publié un compte rendu des fouilles un peu plus explicite (1); ce compte rendu, luxueux et malheureusement plus cher encore que luxueux, contient : une préface de M. Curtius; un récit sommaire des fouilles, suivi de la liste des principaux objets trouvés, par M. Hirschfeld; une étude architecturale plus que brève de M. Adler. C'est à cette étude que nous empruntons le plan joint à cet article et qui indique, par des teintes différentes et des hachures plus ou moins serrées, les données fournies par les fouilles, les restitutions conjecturales et les parties non encore déblayées. Ce plan n'apporte à celui de Blouet que trois changements : une modification insignifiante dans la forme des escaliers qui conduisaient aux combles, et, ce qui est le plus notable, la suppression de la porte supposée entre l'opisthodome et le naos, et celle de l'édicule sous laquelle Blouet avait abrité la statue.

A ces onze pages de texte, qui ne peuvent être considérées que comme provisoires et qui ne sont même pas tout ce qu'on pouvait espérer d'un « aperçu » provisoire, sont jointes des photographies faites à Olympie même par un photographe grec de Patras, avec un appareil évidemment trop petit : de là des déformations sensibles, que la comparaison des diverses vues des mêmes figures permet de constater. De plus, les clichés ont dû

(1) *Die Ausgrabungen zu Olympia, Uebersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr* 1875-1876, herausgegeben von E. Curtius, F. Adler und G. Hirschfeld. In-folio, 33 planches, Berlin, Wasmuth, 1876. — 2e édition, 23 planches.

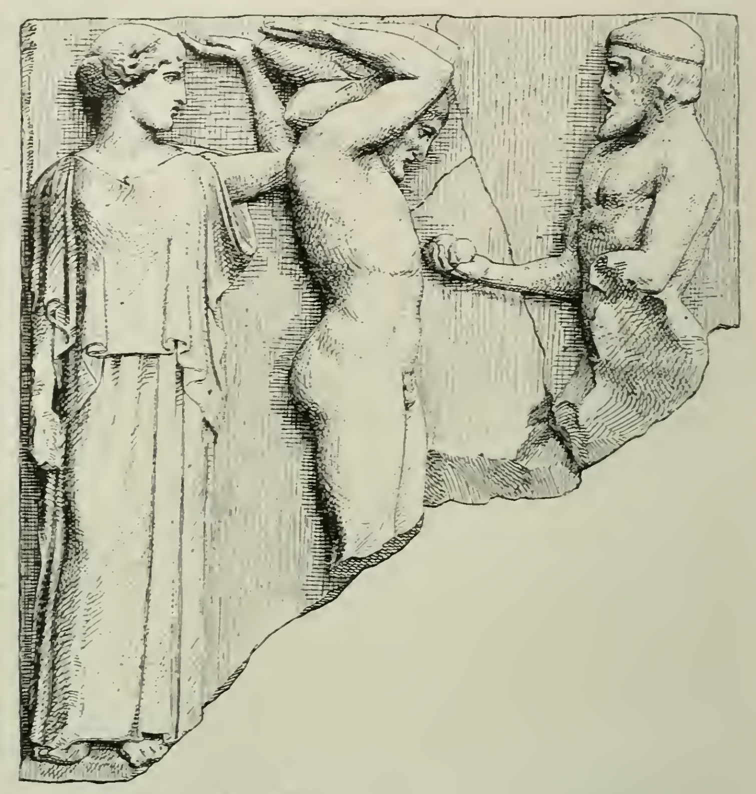
être retouchés à Berlin : les ombres trop noires ont été atténuées, les blancs adoucis; les épreuves ont ainsi pris une teinte douce et flatteuse au premier coup d'œil, mais monotone et veule, qui donne au marbre l'aspect de l'albâtre. La seconde édition de l'ouvrage est encore moins bonne : reportées sur pierres, les photographies y ont perdu leur finesse sans gagner en solidité. Cette seconde édition doit cependant être consultée, parce que, depuis la première, de nouveaux morceaux sont venus compléter les principaux fragments, et que l'attribution fautive de certaines figures a été corrigée.

II.

Une seule métope a été découverte dans les fouilles de l'an dernier (1) : elle provient du pronaos et est mentionnée par Pausanias (2). Une cassure en diagonale en a emporté le bas, du côté droit : le reste est admirablement bien conservé; l'épiderme du marbre y a même gardé tout son poli. Elle contient trois figures en haut relief : au centre est Héraclès, nu et debout; ses deux bras, élevés au-dessus de sa tête, supportent le ciel, dont un coussin, posé et plié en deux sur la nuque, amortit le poids. Le type est le même que dans les têtes du héros conservées au Louvre : la figure est carrée; la barbe et les cheveux, indiqués simplement par masses, devaient être, suivant l'usage, complétés par la peinture. Le corps est fermement établi sur les jambes, cassées aux genoux; l'attitude indique l'effort, non la fatigue. La musculature est sobrement, mais très consciencieusement rendue : le dos, la poitrine et les cuisses sont des morceaux dignes de devenir des modèles classiques. Devant le héros, Atlas se tient debout : dans sa main droite sont les pommes d'or qu'il a promises; le corps est cassé à la ceinture. Enfin à

(1) Les dernières nouvelles annoncent la trouvaille de deux autres.
(2) Pausanias, V, x, 9.

gauche est une des Atlantides, vêtue du péplos dorien, dont l'étoffe épaisse et lourde tombe en plis verticaux, comme dans les danseuses d'Herculanum. Elle laisse son bras droit pendre le long du corps tandis que de son bras gauche élevé elle aide le héros à supporter son fardeau. La tête, aux traits pleins, aux



Héraclès et Atlas. (Mélope du temple de Jupiter à Olympie.)

lèvres un peu fortes, aux maxillaires bien accusés, a cette beauté sévère et froide qui devait être celle des femmes de l'Hellade et dont les Grecques des îles et de la côte asiatique offrent encore souvent le type. L'immobilité de l'attitude, la rigidité de la draperie, trahissent un reste d'archaïsme : il n'y en a au contraire presque plus de trace dans le corps de

l'Héraclès, comparable à ce que le ciseau grec a produit de plus beau. La composition est un peu maigre : les trois personnages forment autant de lignes verticales mal reliées l'une à l'autre et qui laissent entre elles des trous trop considérables. A cet égard je préfère la métope du Louvre, moins flatteuse à l'œil dans son état de mutilation, mais plus savamment composée.

La plupart des marbres reproduits dans les deux publications berlinoises appartiennent au fronton est du temple. J'ai dit que l'auteur de ce fronton était Pæonios de Mendè, et qu'il avait pris pour sujet les apprêts de la lutte de Pélops et d'Œnomaos. On connaît l'aventure : Œnomaos, roi de Pisa, avait appris d'Apollon Delphien qu'il mourrait le jour du mariage de sa fille : résolu donc à la garder vierge, il défiait à la course des chars tous les prétendants; le point de départ était l'autel de Zeus à Olympie, le but l'autel de Poseidon à Corinthe. Laissant partir d'abord les prétendants, pendant qu'il sacrifiait lui-même à Zeus, il se lançait à leur poursuite sur cette route un peu longue, les atteignait et les perçait de sa lance. Pélops se présenta à son tour, corrompit le cocher d'Œnomaos, Myrtilos, et atteignit le but; Œnomaos se tua de désespoir et Pélops devint l'époux d'Hippodamie et le roi du Péloponnèse. Suivant une autre version, le traître Myrtilos aurait remplacé par une cheville de bois la cheville de bronze qui fixait en place l'une des roues du char d'Œnomaos, et le roi aurait été précipité à terre au milieu de la course. Quoi qu'il en soit, Pæonios avait représenté, non la lutte elle-même, insuffisante à remplir un fronton, mais les préparatifs du départ. Pausanias décrit avec une scrupuleuse exactitude la composition (1) : « Au milieu du même fronton, dit-il, est la statue de Zeus; auprès de lui, à droite, est Œnomaos mettant sur sa tête un casque, et à côté sa femme Stéropé, l'une des filles d'Atlas. Le cocher d'Œnomaos est

(1) Pausanias, V, x, 6, 7, 8.

assis devant les chevaux, qui sont au nombre de quatre. Après viennent deux hommes : ils n'ont pas de noms, mais il est évident qu'ils sont eux aussi chargés de soigner les chevaux d'Œnomaos. A cette extrémité du fronton est couché le Cladaos : c'est celui des fleuves que les Éléens honorent le plus, après l'Alphée. Du côté gauche du fronton, après Zeus, viennent Pélops et Hippodamie, puis le cocher de Pélops; ensuite le tympan se rétrécit, et à son extrémité est sculpté l'Alphée. »

Cette composition, d'ailleurs naturellement indiquée par le sujet même, est simple et saisissante : au centre, assis sur son trône, Zeus, comme les Hellanodiques des temps postérieurs, va juger le combat; des deux côtés, deux groupes mouvementés de cinq figures; enfin, aux deux extrémités, les deux fleuves qui limitent le terrain sacré et que, par une fiction familière aux Grecs, l'artiste a faits spectateurs de la lutte.

Sur les treize figures que contenait ce fronton, MM. Hirschfeld et Bœtticher ont trouvé l'an dernier des fragments considérables de sept. Il s'en faut de beaucoup que l'identification de toutes ces figures soit possible et que leur place dans la composition soit certaine : elles semblent, pour la plupart, appartenir aux personnages secondaires des deux extrémités du tympan : c'est du centre de la scène, de sa partie la plus intéressante, que nous avons, jusqu'à présent, le moins de restes (1).

Des sept figures trouvées, deux seulement se reconnaissent au premier abord et sans hésitation possible : ce sont celles des deux fleuves. Celui de l'angle gauche, l'Alphée, est brisé en trois fragments; la tête et le bras manquent encore. Mollement étendu, le dieu se soulève un peu sur le coude gauche pour regarder le combat, et cette posture donne à son torse

(1) On vient de découvrir le torse d'une des deux femmes, une partie de la tête d'Œnomaos et plusieurs fragments considérables des chevaux.

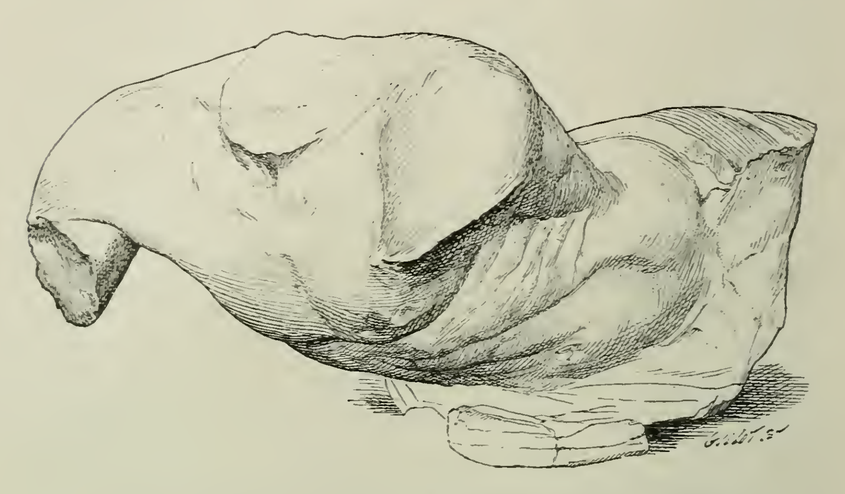
une gracieuse inflexion. Ses formes sont celles d'un bel éphèbe, pleines déjà et point encore trop accusées. Le modelé, surtout dans les épaules, la poitrine et le ventre, en est suave et doux: les muscles sont tranquilles et fondus. L'Alphée rappelle l'admirable figure de l'Ilissos, mais ici l'attitude est plus reposée, et, par suite, la charpente du corps moins accusée; les formes sont aussi plus grasses et moins nerveuses. Les jambes, allongées et immobiles, trahissent une certaine négligence, plus visible encore dans les draperies qui en couvrent l'extrémité. C'étaient là des parties peu en vue, et que, par suite, l'artiste ne s'est pas fait scrupule de sacrifier.

Tout autre est la figure du Cladaos, qui, à l'angle droit du fronton, faisait pendant à l'Alphée. Couché sur le côté droit, le dieu se retourne brusquement, se soulève sur les deux bras, et regarde avec curiosité devant lui. Le torse seul est conservé : c'est celui d'un homme de trente ans, nerveux et robuste. Tous les muscles sont en action : les épaules, rejetées en arrière, font saillir les clavicules; les pectoraux, larges et forts, se gonflent; la cage thoracique se bombe et dessine franchement les côtes; les muscles de l'abdomen et des hanches se tendent. Il y a certainement dans cette figure une violence de mouvement qui nuit un peu à la majesté et à l'harmonie des lignes, mais quelle fougueuse et puissante *maestria!* Comme on sent dans ce corps la fermeté des chairs et la chaleur de la vie!

J'aime moins, quoiqu'on y retrouve le même sentiment de la nature, la figure d'un jeune homme accroupi, peut-être l'un des deux serviteurs placés entre l'Alphée et le char de Pélops. Il est complet, sauf la tête. La jambe droite repliée sous lui, l'autre recourbée à angle aigu, le genou haut, le pied posé d'aplomb, il fait porter le poids de son corps sur le bras droit, et appuie fortement à terre sa main ouverte. L'autre main, par un mouvement peu académique, mais fort naturel en un temps où les hommes n'étaient chaussés que de

sandales, flâne aux environs des doigts du pied gauche. Il porte le buste en avant et semble prêt à se relever par un mouvement rapide et leste. Les jambes sont charmantes dans leur laisser-aller si naturel et leur gracilité juvénile; le modelé du torse est un peu sommaire, et le bras droit négligé : peut-être était-il masqué à la vue.

Également naturelle, et en même temps plus sculpturale, est l'attitude d'un homme agenouillé dans lequel on peut,



Torse du fleuve Cladaos. (Fronton est du temple de Jupiter, à Olympie.)

ce semble, reconnaître le cocher du char de Pélops. Nu jusqu'à la ceinture, il a le genou droit en terre, l'autre élevé. Son bras gauche étendu en avant et dont la main a été retrouvée à part, rendait un peu la bride; tandis que le bras droit replié, le coude à la hauteur de la ceinture, retenait au contraire les chevaux, de manière à les forcer de tourner à droite vers les spectateurs. La courbure du dos est ferme et harmonieuse, la poitrine modelée par larges méplats; l'épaule droite est d'un superbe dessin. La draperie, dont un bout couvre cette épaule et dont le reste enveloppe les jambes, est massée avec ampleur, mais d'une exécution peu soignée.

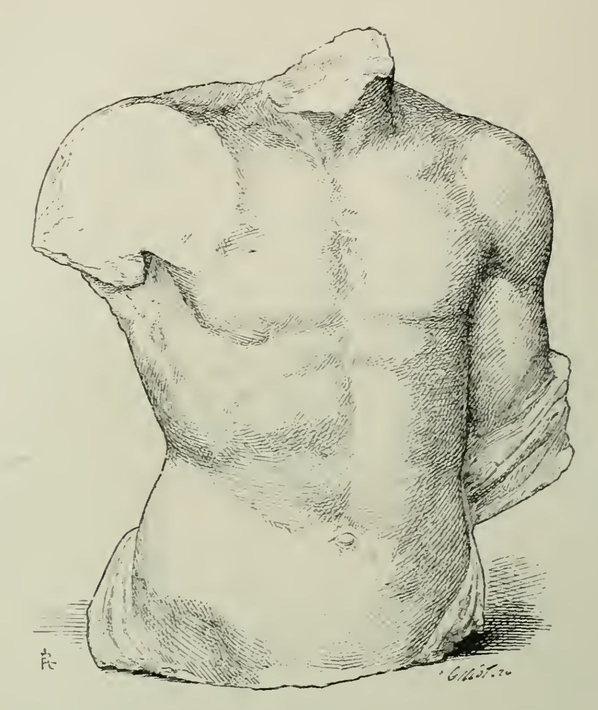
Les deux morceaux suivants sont malheureusement beau-

coup plus mutilés. L'un est le torse, en deux fragments, d'un homme jeune, debout, la chlamyde sur l'épaule droite, le bras gauche levé et peut-être tenant une lance, la main droite appuyée sur la hanche. MM. Curtius et Hirschfeld proposent, non sans vraisemblance, d'y voir la figure de Pélops. La pose en est mâle et fière, avec peut-être un peu de raideur; la poitrine est belle dans son modelé très simple, la main est d'une remarquable vigueur; comme toujours, la draperie est fort négligée.

Le second fragment, également un simple torse, semble avoir beaucoup inquiété les savants allemands : ils n'ont su s'il provenait du temple ou d'une figure isolée. L'art en est cependant le même que celui des autres statues du fronton, et les proportions concordent. C'est le reste du corps d'un homme nu, dans la maturité de l'âge. Tout, dans ce morceau, est large et superbe, la poitrine, les épaules, les hanches. Si l'on peut s'en fier à la photographie, c'est certainement des marbres d'Olympie le plus parfait comme exécution, le plus grandiose comme style, celui enfin qui se rapproche le plus de la majesté tranquille des dieux de Phidias. Est-ce le Jupiter du milieu de la composition? est-ce le roi Œnomaos? Mutilé comme est le morceau, et jusqu'à de nouvelles trouvailles, il n'est pas possible de répondre à cette question.

La dernière figure, brisée en trois fragments, est celle d'un vieillard assis. Les jambes manquent et les cuisses sont tellement mutilées qu'on n'en reconnaît plus la forme, mais le haut du corps est parfaitement conservé, et, par un heureux hasard, la tête existe. Cette tête, tout à fait intacte, est, avec le torse du Cladaos, le morceau où la personnalité de Pæonios s'est le plus profondément empreinte. Le crâne est chauve, les oreilles et la nuque sont encore couvertes de cheveux abondants, longs et bouclés; une barbe épaisse et frisée couvre les joues. Le front, bien développé, est sillonné d'une profonde ride; l'œil, abrité sous une arcade sourcilière saillante, regarde bien en face, entre des paupières un peu grasses et amollies

par l'âge. Le nez, droit et fort, est largement ouvert : la bouche semble parler. C'est là une tête puissante, sévère, expressive. Mais ce qu'il faut surtout noter, c'est le réalisme de cette figure. Le rude et mâle vieillard dont elle nous donne les traits, le sculpteur a dû le rencontrer dans la rue : il a combattu

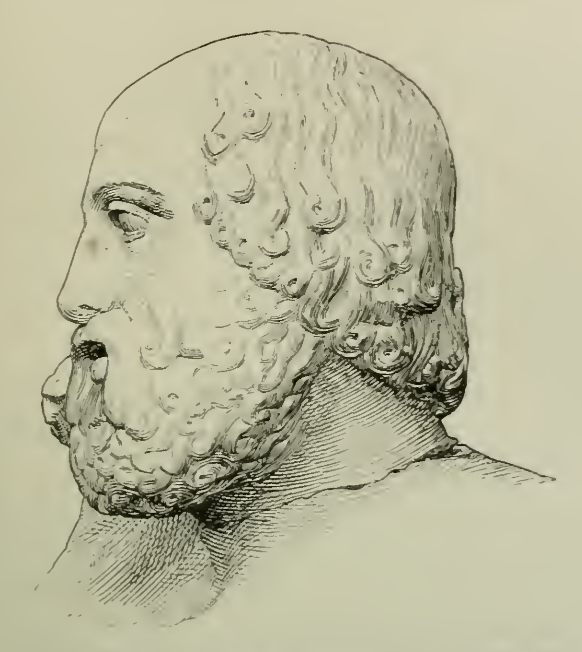


Torse viril. (Fronton est du temple de Jupiter à Olympie.)

avec le roi Pausanias à Platée, servi bien des fois comme hoplite, et c'est le poids du casque qui a dénudé son crâne. Pæonios l'a fait poser devant lui, et l'a copié sans rien changer, ni les rides du front, ni la fatigue de la paupière inférieure, sillonnée d'un pli profond, ni la carrure des mâchoires, ni l'épaisseur de la lèvre. Il n'a rien changé non plus au torse, dont les chairs molles, les seins pendants, accusent la soixantaine avec une brutale sincérité. Le travail du marbre est ra-

pide et dédaigneux du détail : l'artiste a travaillé vite et fait voler à grands coups de marteau les éclats de marbre.

On le voit, le fronton est d'Olympie révèle dans cet homme, dont hier encore nous savions à peine le nom, une originalité puissante : et cette originalité même a visiblement déconcerté les auteurs des fouilles. Qu'on s'imagine un chasseur à l'affût



Tête de vieillard. (Fronton est du temple de Jupiter à Olympie.)

d'un chevreuil et voyant déboucher un sanglier, et l'on comprendra le sentiment de désarroi qu'ont fait naître ces trouvailles. On cherchait un élève assagi de Phidias (car c'est ainsi qu'on se représentait Pæonios), et on se trouvait face à face avec un maître rude et quelque peu bourru, une manière de paysan Thrace ignorant du décorum, soucieux avant tout d'être compris de la foule et de frapper fort, fallût-il pour cela être parfois incorrect et presque trivial. Ce qui distingue en effet ces marbres, ce qui en est, malgré leur variété, le

caractère commun, c'est la préoccupation de l'effet décoratif. Ils sont conçus pour être vus à distance, et non pour être examinés de près. Replaçons-les par la pensée dans le tympan pour lequel ils étaient faits, à 17 mètres au-dessus du sol : les négligences disparaissent, les brutalités s'adoucissent; ce qui subsiste, ce qui devient au contraire plus visible, c'est la franchise des lignes, la magistrale simplicité du travail, l'énergie du mouvement, l'intensité de la vie. Il y a du Michel-Ange dans Pæonios, dans l'inspiration, dans les procédés de métier, et jusque dans les défauts. Chez l'un comme chez l'autre, ce qui domine, c'est la fougue, le sentiment de la vie, et cette sincérité réaliste que n'effarouchent point certaines vulgarités. Ils se ressemblent encore par la hardiesse du ciseau, par le dédain des détails inutiles, et même par ce parti pris d'ébaucher sommairement les draperies pour faire valoir par le contraste le fini des chairs.

III.

Nous retrouvons encore Pæonios dans une statue qui n'appartient point à la décoration des frontons et sur laquelle l'artiste, si nous pouvions le consulter, aimerait probablement mieux à être jugé. C'est une Victoire colossale, érigée par les colons messéniens de Naupacte devant la façade du temple. Voici ce qu'en dit Pausanias :

« Les Messéniens, de race dorienne, auxquels les Athéniens avaient donné la ville de Naupacte, ont consacré à Olympie une Victoire, placée sur une colonne. Elle est l'œuvre de Pæonios de Mendé, et a été faite avec les dépouilles des ennemis, sans doute après la guerre que les Messéniens soutinrent contre les Acarnanes et la ville d'Œniades. Mais les Messéniens eux-mêmes disent que cette consécration a été faite après les exploits accomplis par eux dans l'île de Sphactérie avec les Athéniens, et si, ajoutent-ils, on n'a pas désigné par leur nom les

ennemis, c'est que ces ennemis étaient les Lacédémoniens, dont on avait grand'peur ; tandis que les Acarnanes et les habitants d'Œniades n'inspiraient aucune crainte. »

On a retrouvé l'inscription de la base triangulaire, haute d'environ cinq mètres, qui portait la statue, et sur laquelle, outre la dédicace, étaient gravés divers actes publics concernant les Messéniens. Cette inscription confirme dans tous ses détails le témoignage de Pausanias :

« Les Messéniens et les Naupactiens ont consacré cette statue à Zeus d'Olympie, comme dîme du butin pris aux ennemis. »

Et au-dessous, en petits caractères :

ΓΑΙΩΝΙΟΣΕΓΟΙΗΣΕΜΕΝΔΑΙΟΣ
ΚΑΙΤΑΚΡΩΤΗΡΙΑΓΟΙΩΝΕΓΙΤΟΝΝΑΟΝΕΝΙΚΑ

« Pæonios de Mendé l'a faite, et, pour les acrotères placés sur le temple (1), il a remporté le prix. »

L'établissement des émigrés messéniens à Naupacte est de 455, leur guerre contre les Acarnanes de 429, et l'affaire de Sphactérie de 425. Que l'on adopte la version de Pausanias ou celle, à mon avis plus vraisemblable, des Messéniens eux-mêmes, l'erreur possible pour la date de la Victoire n'est que de cinq ou six ans. L'inscription nous montre encore que les acrotères étaient un peu antérieurs, et les frontons ont dû être faits en même temps que les acrotères, ou même avant. En effet, c'est en 433, au plus tard, que la statue chryséléphantine de Phidias fut placée dans le naos, et à cette époque le temple devait forcément être débarrassé des ouvriers.

Isolée et destinée à être vue de près, la Victoire est d'une

(1) Le sens du mot ἀκρωτήρια ne semble pas pouvoir, comme on l'a proposé, être étendu aux frontons (ἀετοί) ; il ne s'applique qu'à la Victoire en bronze doré et aux deux vases placés au-dessus de la façade. Si Pæonios ne rappelle ici que les acrotères, c'est que les figures, surtout décoratives, des frontons et des frises, pour lesquelles l'artiste se faisait aider par ses élèves, étaient tenues en moindre estime que des figures isolées, principalement en bronze.

exécution beaucoup plus poussée que les figures du fronton. Aussi l'impression qu'elle produit au premier aspect n'est-elle pas tout à fait la même : mais je ne comprends pas, je l'avoue,



Victoire consacrée par les Messéniens (fouilles d'Olympie).

que ces différences purement extérieures aient paru à certains bons juges avoir assez d'importance pour faire dire que, n'était l'assertion formelle de Pausanias, on ne croirait pas les frontons et la Victoire de la même main. Il y a au contraire

dans cette figure, et à un degré au moins aussi haut, toutes les qualités vigoureuses que nous avons remarquées dans la décoration du temple.

La déesse s'envole, et son corps est jeté en avant avec une audace vraiment étonnante dans une statue de marbre. Son pied droit presse encore le tronc d'arbre sur lequel elle prend son point d'appui, tandis que la jambe gauche, aujourd'hui cassée, devait être suspendue dans le vide; le bras gauche est fièrement levé : tenait-il une trompette? faisait-il un geste de triomphe? Il est impossible de le dire. Le bras droit, abaissé vers la terre, tenait peut-être une couronne ou une branche de laurier. De grandes ailes de bronze devaient soutenir la statue et en rétablir l'équilibre. Le vêtement est un péplos dorique, agrafé sur l'épaule droite et laissant du côté gauche l'épaule, le sein et la jambe à découvert. L'étoffe, souple et fine, dessine amoureusement les contours de la poitrine et des cuisses. Par derrière, elle se soulève en amples plis dans lesquels le vent s'engouffre; le bas de la robe se gonfle et forme derrière la jambe des courbes harmonieuses comme celles des vagues. Les formes du corps, dont cette draperie transparente ne cache aucun détail, sont celles d'une de ces belles vierges doriennes, élevées au grand air et exercées à la course, auxquelles on ne pouvait faire de souhait plus poli que de leur dire : « Puisses-tu avoir de beaux enfants! » Les seins, hauts et d'une fermeté virginale, annoncent déjà cette période de la vie que les Grecs appelaient énergiquement ὥρα, mot complexe, qui signifie à la fois *heure* et *beauté :*

Καὶ μαζὸς, ἀκμῆς ἄγγελος, κυδωνιᾷ.

Le réalisme, dont nous avons déjà noté tant de signes dans les frontons, se retrouve dans la rotondité du ventre qui fait, surtout quand on regarde la figure du côté gauche, une saillie désagréable, et dans l'ampleur un peu forte des cuisses : le goût attique eût certainement atténué ces défauts de la nature.

La plupart de ceux qui ont vu cette belle statue ont évoqué à propos d'elle le souvenir de la balustrade qui entourait le temple de la Victoire Aptère. Sans doute, c'est surtout la finesse des draperies qui leur a inspiré cette comparaison : hors de ce détail, à mon sens secondaire, elle ne me semble pas pouvoir être soutenue. La Victoire de Pæonios est d'un art tout différent, et, s'il fallait la rapprocher de quelque autre œuvre antique, je songerais bien plutôt à cette admirable Victoire de Samothrace, un des plus précieux trésors de notre Louvre. Le mouvement n'est pas le même, il est vrai : l'une des deux déesses marche, l'autre vole. Le travail du marbre est aussi différent; le modelé de Pæonios est plus sobre et plus large, ses draperies moins curieusement refouillées. Mais les deux œuvres ont un trait commun : l'élan, la vie. Et s'il faut, avec M. Newton, regarder le marbre de Samothrace comme un des restes les plus authentiques de l'école de Scopas, c'est de Pæonios plus que de tout autre que procéderait cette école.

Il y a un autre rapprochement qui s'impose à l'attention, et que mes lecteurs ne me pardonneraient point de ne pas essayer de faire : c'est celui des œuvres de Pæonios et des grandes œuvres athéniennes qui sont exactement contemporaines. Ce rapprochement pourra se faire d'une manière plus complète lorsque les fouilles nous auront fait connaître le fronton ouest du temple d'Olympie, où l'Athénien Alcamène avait représenté le combat des Centaures et des Lapithes. Quant à présent, nous ne connaissons en ce genre que les figures du Parthénon, dans lesquelles on retrouve, sinon la main, du moins l'inspiration et la direction de Phidias. Mais Phidias est-il un Attique? Pas plus peut-être que Raphaël n'est un Romain, parce qu'il est né sur le domaine de Saint-Pierre et qu'il a surtout travaillé à Rome. L'école attique de sculpture nous a laissé, pour l'époque archaïque, le Thésée, les Minerves de l'Acropole et quelques autres œuvres disséminées dans les collections particulières : dans toutes, nous la trouvons fine, délicate, soigneuse des détails, parfois un peu maigre. Au cin-

quième siècle, on peut conjecturer que ses traditions sont continuées surtout par Alcamène; au quatrième siècle, elle est représentée par Praxitèle. En céramique, l'art athénien a produit ces admirables lécythes blancs, aux dessins si libres et si suaves, et ces délicieuses œnochoés, ces charmantes aryballes, dont des ornements dorés relèvent les fines et élégantes figures. En architecture, ses œuvres véritables sont la Victoire Aptère, le temple d'Agræ, l'Erechtheion. Mais le Parthénon et ses sculptures me semblent précisément sortir de cette voie; produits d'une époque où Athènes, maîtresse des mers, se répandait au dehors et prétendait imposer sa domination à la Grèce entière, ce sont des œuvres helléniques plutôt que des œuvres athéniennes, le résumé des progrès accomplis par toutes les écoles, plutôt que l'effort heureux d'une école particulière. L'ordre du Parthénon est une invention dorique; et Phidias, disciple de l'Argien Hagélaïdas, a autant travaillé dans le Péloponnèse qu'à Athènes. Si donc nous trouvons dans l'ancien art attique l'origine d'un des côtés de son génie, cette grâce exquise et majestueuse à la fois que nous admirons dans le groupe de Déméter et de Koré et dans celui des Saisons (Ὧραι), vulgairement appelées les Parques, c'est dans l'art péloponnésien, tel que nous le révèlent les métopes d'Olympie, la frise du temple de Bassæ et surtout l'œuvre de Pænios, qu'il faut chercher les modèles de cette simplicité magistrale, de cette grandeur et de cette force qui éclatent dans l'Héraclès ou Thésée, dans l'Ilissos, dans l'Iris et dans toutes les figures de l'œuvre de Phidias. L'intérêt des fouilles d'Olympie n'est donc pas seulement de nous faire connaître l'un des artistes les plus célèbres de la plus grande époque de l'art grec, mais encore de nous révéler plus clairement quels étaient les points d'attache du maître parmi les maîtres antiques; de lui faire en quelque sorte prendre pied dans son siècle; de nous montrer de quel point il est parti pour s'élever jusqu'à ces hauteurs sublimes où nul, en aucun temps et en aucun pays, n'a jamais pu l'atteindre.

VIII

LES FOUILLES D'OLYMPIE (1).

(2me ARTICLE.)



Trois ans se sont écoulés depuis que j'ai signalé aux lecteurs de la *Gazette* les premiers résultats des fouilles entreprises à Olympie par l'Académie de Berlin (2). L'exploration du vaste terrain consacré à Zeus, de l'Altis, était à peine commencée alors : quelques tranchées seulement avaient été ouvertes çà et là, et le terrain en avant de l'entrée du temple, déblayé sur une étendue de quelques centaines de mètres carrés. Et cependant les trouvailles étaient déjà nombreuses et importantes. Une statue également intéressante au point de vue de l'histoire et à celui de l'art, la *Victoire*, sculptée par Pæonios de Mendé et consacrée par les Messéniens de Nau-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1880.
(2) Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1877 (article précédent).

pacte, était sortie du sol presque entière. De nombreux fragments provenant des figures du fronton est du temple de Zeus avaient été découverts, les uns épars sur le sol, à l'endroit même où ils étaient tombés, les autres encastrés dans des constructions du moyen âge, et ces marbres, d'une facture brutale, mais puissante, faisaient revivre à nos yeux un artiste des plus célèbres et des plus originaux du cinquième siècle.

Depuis, les travaux ont été continués chaque année pendant tout l'hiver et le printemps, grâce aux 600 ou 700,000 marcs que le gouvernement allemand, il faut le dire à son honneur, a su trouver pour une entreprise d'un intérêt exclusivement scientifique, qui ne pouvait, et qui n'a effectivement fait qu'exciter contre lui la sourde colère des Grecs, et qui ne devait pas ajouter un seul morceau de marbre aux collections du Musée de Berlin.

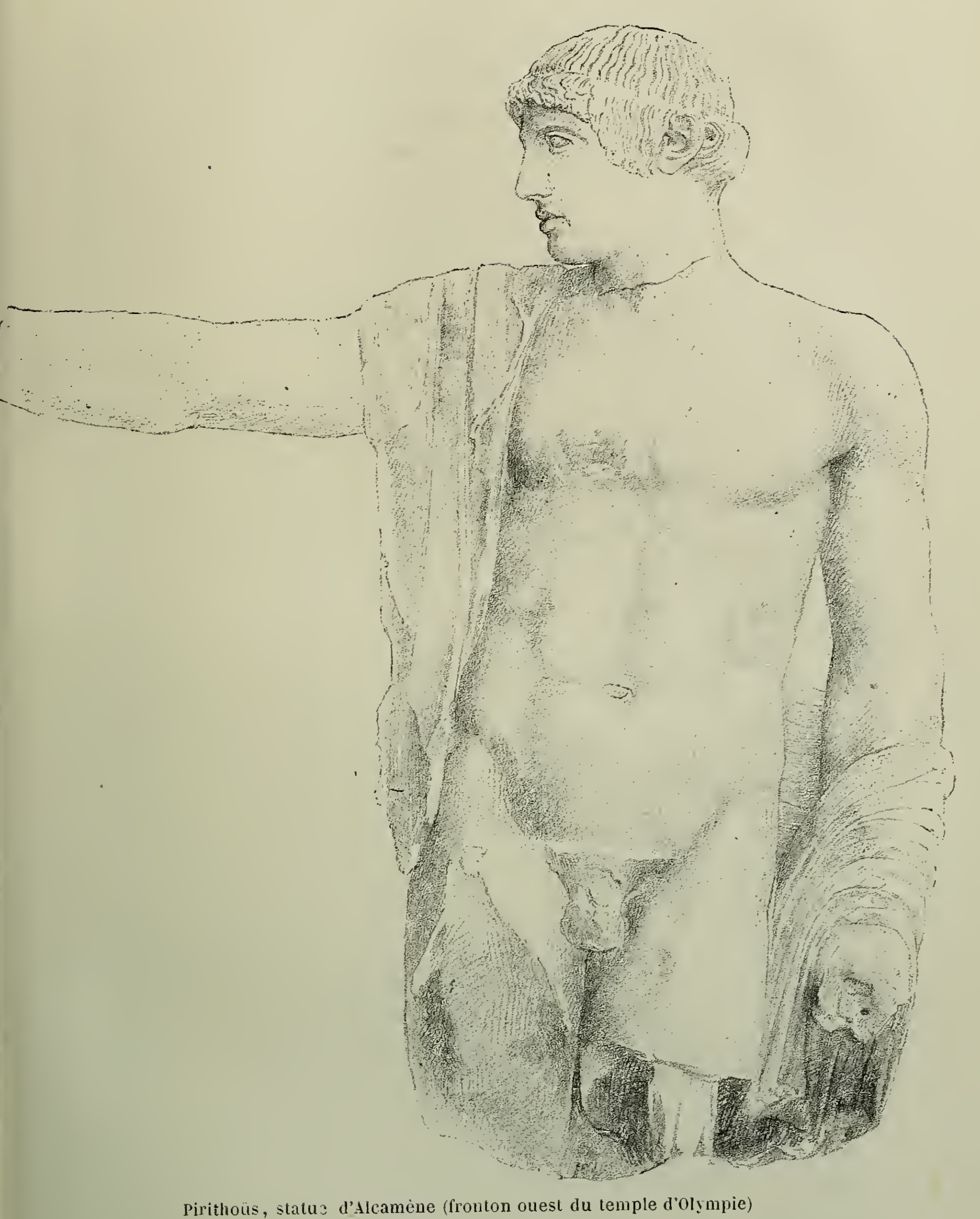
Aujourd'hui, l'œuvre est plus qu'aux trois quarts achevée. Non seulement le sol antique est à nu à l'est, au sud et à l'ouest du grand temple, jusqu'à une distance de 40 ou 50 mètres, mais l'intervalle de 80 mètres qui, du côté nord, sépare ce temple de celui de Héra, est entièrement déblayé. Ce dernier édifice, de dimensions considérables et du dorique le plus ancien, est, lui aussi, à découvert, et pareillement, à l'ouest, la rotonde ionique construite par Philippe de Macédoine et plus de la moitié du gymnase; à l'est le Métroon, la longue ligne des trésors bâtis par les diverses cités grecques au pied de la colline de Cronos, et l'une des entrées du Stade. Il ne reste plus à explorer que l'espace peu considérable qui s'étend à l'est du grand temple, entre la limite des fouilles de l'an dernier et le mur oriental de l'Altis. Peut-être sera-ce chose faite avant que les chaleurs et les fièvres de l'été viennent disperser les travailleurs.

Deux nouveaux volumes de la grande et luxueuse publication de l'Académie de Berlin (1) et de nombreux articles parus

(1) *Ausgrabungen zu Olympia*, II, 1877; III, 1879.

dans l'*Archäologische Zeitung* ont tenu le petit cercle des hellénisants au courant des découvertes faites. Comme on pouvait s'y attendre, c'est la récolte épigraphique qui a été la plus abondante. Pour ne parler que des monuments qui intéressent l'histoire de l'art, les bases de plus de vingt statues mentionnées par Pausanias ont été découvertes, et nous pouvons maintenant lire, sur les piédestaux qui ont porté leurs œuvres, les noms de Pythagoras de Samos, de Micon, de Glaucias d'Égine et de Polyclète l'Ancien pour le cinquième siècle; pour le quatrième siècle, ceux d'Apelléas, de Polyclète le Jeune, de Naucydès d'Argos, de Dædale et de Cléon de Sicyone. Ce sont là des renseignements du plus grand prix, qui précisent plusieurs dates et font disparaître bien des confusions et des erreurs. Les œuvres de sculpture ont été, cela va sans dire, fort nombreuses à Olympie : les empereurs païens avaient déjà pris les plus belles statues; Constantin et Théodose ont emporté le reste à Constantinople. Néanmoins, outre une multitude de petits ex-voto en bronze, quelques morceaux remarquables ont été trouvés : je citerai notamment une tête de Jupiter en bronze, composée de plusieurs morceaux de métal rivés ensemble, et des plus curieuses pour l'étude des procédés dont se servaient les artistes de la fin du septième ou du commencement du sixième siècle; une plaque de la même date, également en bronze, et décorée d'une ornementation au repoussé divisée en quatre registres, dont le motif principal est une Artémis ailée tenant par les pattes de derrière deux lions : enfin et surtout un Hermès en marbre, tenant sur son bras gauche Dionysos enfant, et trouvé à sa place primitive, dans l'Héræon. Pausanias mentionne cette statue et nous apprend que la tradition locale l'attribuait à Praxitèle: Pline en parle, au contraire, comme de l'œuvre de Céphisodote (1). Il va sans dire que les Allemands ont adopté d'enthousiasme la première

(1) Il y a deux artistes de ce nom, l'un père, l'autre fils de Praxitèle. Pline connait leur existence, mais confond complètement leurs œuvres.



Pirithoüs, statue d'Alcamène (fronton ouest du temple d'Olympie)

attribution. La vue du marbre même m'inclinerait, je l'avoue,

vers la seconde et la moins glorieuse : il y a, en effet, dans cette œuvre, à côté d'une habileté étourdissante, des pauvretés et des sécheresses dont je serais fâché que Praxitèle fût coupable. Mais je reviendrai dans un autre article sur cette question. Je voudrais aujourd'hui étudier les figures du fronton ouest du temple de Zeus, figures dont on'a retrouvé de nombreux fragments. Celles du fronton est nous faisaient connaître Pæonios : celles-ci nous révèlent un artiste plus célèbre encore, un contemporain et un émule de Phidias, Alcamène.

Alcamène était né à Lemnos, île conquise par les Athéniens dans les dernières années du sixième siècle; nous ne savons si ses parents étaient au nombre des colons venus de l'Attique, ou des anciens habitants laissés en possession d'une partie de leurs terres, mais réduits à une condition sociale à peu près semblable à celle des métèques, c'est-à-dire qu'ils payaient à Athènes des impôts et lui devaient le service militaire sans jouir d'aucun droit politique. Quoi qu'il en soit, il dut quitter de bonne heure sa patrie pour venir s'établir à Athènes, et s'il n'était pas citoyen de naissance, il y reçut le droit de cité : c'était là une faveur que les villes antiques accordaient assez facilement aux artistes qui avaient travaillé pour elles, et, précisément à la même époque, le peintre Polygnote de Thasos l'obtenait également en récompense du talent et du désintéressement dont il avait fait preuve dans la décoration du temple des Anakes et du portique de Peisianax ou Pœcile.

Sous quel maître se forma-t-il? C'est là une question fort difficile à résoudre. Dans deux passages de son *Histoire naturelle*, Pline en fait un élève de Phidias ; il est vrai que, dans un troisième, et sans s'inquiéter plus qu'à son ordinaire de la contradiction dans laquelle il tombe, il le représente comme l'émule et comme exactement le contemporain de l'auteur de l'Athéna Parthénos ; il place le point culminant de la carrière de l'un et de l'autre à la quatre-vingt-troisième olympiade (448-445), c'est-à-dire à une date où Phidias ne pouvait pas avoir plus de trente-huit à quarante ans, et où ses élèves,

s'il en avait formé, devaient être encore de tout jeunes hommes. Pausanias, autorité bien autrement grave que Pline, mentionne les deux artistes comme contemporains, et c'est aussi ce que dit Tzetzès, dont le témoignage, il est vrai, est de bien mince valeur.

Les limites extrêmes de son activité productrice ne sont pas mieux fixées. On ne peut prêter grande attention à la date de 448, indiquée par Pline : les renseignements chronologiques donnés par ce compilateur sont trop souvent erronés, et ses groupements d'artistes trop arbitraires. Des œuvres connues d'Alcamène, il n'y en a que deux dont nous connaissions à peu près les dates : le fronton ouest d'Olympie, qui doit avoir été fait entre 438 et 431, et les statues colossales d'Athéna et d'Héraclès, consacrées par Thrasybule dans l'Héracleion de Thèbes après l'expulsion des Trente, qui doivent être soit de 403, soit de 402. Cela donne une période de production de vingt-neuf ans au minimum, et très probablement de 30 à 35; et comme le choix des Éléens, lorsqu'ils décidèrent d'orner de sculptures les frontons du temple de Zeus, ne s'est sans doute pas porté sur de jeunes hommes, il nous faut encore prolonger de quelques années cette carrière artistique. Sans accepter précisément la date de Pline, nous sommes ainsi amenés à en rapprocher d'assez près les débuts de notre sculpteur et à admettre qu'il a travaillé pendant environ quarante ans et vécu plus de soixante-dix; chiffres peu communs assurément, mais qui n'ont cependant rien d'impossible.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs de ces questions de chronologie, il n'en est pas moins avéré qu'Alcamène a été l'un des plus grands sculpteurs de la seconde moitié du cinquième siècle.

Sur ce point, les témoignages des anciens sont tous d'accord : Denys d'Halicarnasse, Lucien, Dion Chrysostome parmi les Grecs, Quintilien parmi les Latins, le citent à côté de Phidias, de Polyclète, de Praxitèle et de Myron, et Pausanias le classe immédiatement après Phidias. Le choix que le peuple athénien avait fait de lui pour exécuter les statues placées dans quel-

ques-uns des temples les plus considérables d'Athènes est une preuve encore plus convaincante de sa grande réputation : il avait fait l'Héphæstos du temple de Colonos Agoræos, le Dionysos du Lénæon, l'Arès de l'Aréopage, l'Hécate Epipyrgidia de l'entrée de l'Acropole. Mais la plus admirée de ses œuvres était l'Aphrodite en marbre consacrée dans un temple auquel sa position près de l'Ilissus, vers l'extrémité méridionale d'Athènes, avait fait donner le nom d'Aphrodision des Jardins. L'Ἀφροδίτη ἐν κήποις était, au dire de Pausanias, un narrateur sobre à l'excès d'expressions laudatives, « parmi les quelques statues les plus dignes d'être regardées à Athènes », τῶν Ἀθήνησιν ἐν ὀλίγοις θέας ἄξιον.

Lucien, un délicat en toutes choses et un juge tout particulièrement compétent en matière de sculpture, puisqu'il avait fait auprès de son oncle son apprentissage dans cet art, Lucien ne s'est pas contenté de témoigner en termes vagues son admiration pour cette statue : il consacre à ses mérites quelques mots précis et qui portent. C'est dans l'ingénieux dialogue intitulé *les Portraits*, qu'il écrivit à Antioche, à la fin de 162, et qui est tout entier consacré à la description des attraits de la courtisane Panthea, que Lucius Verus avait emmenée avec lui de Smyrne en Syrie. Pour faire comprendre à son interlocuteur Polystratos la beauté de cette femme, Lycinos (c'est le pseudonyme sous lequel Lucien s'est fréquemment dissimulé) emprunte leurs détails les plus charmants à cinq des chefs-d'œuvre de la statuaire, la Sosandra de Calamis, l'Aphrodite cnidienne de Praxitèle, l'Athéna lemnienne et l'Amazone blessée de Phidias, enfin l'Aphrodite des Jardins d'Alcamène. A la Sosandra, il demande le sourire grave et discret qui a passé de ses lèvres sur celles de la Joconde; à l'Aphrodite de Praxitèle, il prend la courbe harmonieuse de l'arcade sourcilière, le regard humide et amoureux; à l'Athéna lemnienne, l'ovale régulier du visage, la belle forme des joues et les lignes majestueuses du nez : à l'Amazone, la délicatesse de la bouche et la flexibilité du cou ; enfin, l'Aphrodite des Jar-

dins lui donne « les pommettes et la partie antérieure du visage, et, de plus, les contours des mains, l'heureuse proportion des poignets, la forme fuselée et les extrémités amincies



Buste d'un jeune Lapithe, par Alcamène (fronton ouest du temple d'Olympie).

des doigts. ». Il n'y a pas longtemps qu'ici même un autre fin gourmet en fait de choses d'art, M. Benjamin Fillon, à propos du portrait d'Érasme par Holbein, qui est un trésor de notre Louvre, faisait remarquer de quelle importance est l'étude des mains, combien leur forme et leur manière d'être en disent long sur le caractère et les habitudes de leurs possesseurs, et

quels renseignements la manière dont elles sont rendues nous fournit sur l'artiste lui-même. Le soin apporté par Alcamène à l'exécution des mains de son Aphrodite nous fait déjà entrevoir en lui un talent épris avant tout de la distinction, un maître aux goûts délicats, j'allais dire aristocratiques.

Voyons maintenant si les marbres récemment sortis de terre confirment ou trompent notre attente.

En même temps que la décoration du fronton est du temple d'Olympie était attribuée à Pæonios, celle du fronton ouest était, je l'ai déjà dit, confiée à Alcamène. L'artiste choisit pour sujet un exploit d'un des innombrables fils de Zeus, Pirithoüs. Pirithoüs, roi des Lapithes en Thessalie, est fiancé à Hippodamie, fille d'Atrax; il invite au festin de noces son ami et compagnon Thésée et ses voisins les Centaures du Pélion. Mais, au milieu du repas, les Centaures, grisés par les fumées du vin, tentent tout à coup d'enlever les jeunes filles et les jeunes hommes auprès de qui ils se trouvent. Une lutte terrible s'engage, à la fin de laquelle ils sont vaincus et massacrés. C'était là un sujet autrement beau et sculptural que le conteste de Pélops et d'Œnomaos : attitudes animées, entrecroisements compliqués de lignes, alternance de figures gracieuses et brutales, il comportait tout ce qui peut donner à une composition la variété et la vie.

Comment Alcamène avait-il disposé ses personnages? A vrai dire, nous serions fort embarrassés de le comprendre, si nous n'avions pour nous y aider d'autre secours que Pausanias. Le périégète, qui rend compte avec tant de clarté et d'exactitude de la disposition fort simple, presque enfantine, du fronton est, s'est trouvé ici en présence d'une composition beaucoup plus touffue et qui ne se séparait pas en parties bien délimitées; aussi a-t-il été fort embarrassé, et sa description est-elle si incomplète et si défectueuse, que l'on serait presque tenté d'accuser les copistes de ses manuscrits d'avoir sauté quelque phrase : « Exactement au milieu du fronton, dit-il, est Pirithoüs, et auprès de lui, d'un côté, le roi des Centaures, Eury-

tion, enlevant la femme de Pirithoüs, et Cœneus portant secours à Pirithoüs; de l'autre, Thésée combattant avec une hache contre les Centaures. Des Centaures, l'un a enlevé une jeune fille, et l'autre un beau garçon. Alcamène, continue-t-il, a sans doute choisi ce sujet parce qu'il avait appris par les vers d'Homère que Pirithoüs était fils de Zeus et parce qu'il savait que Thésée descendait de Pélops à la quatrième génération. »

Pausanias indique donc en tout neuf personnages ; en réalité, il y en avait bien plus. Les centaines de fragments trouvés en avant de la façade ouest du temple, et rapprochés les uns des autres par M. Treu, avec une louable persévérance et une grande perspicacité, appartiennent au moins à vingt figures différentes. Il est probable qu'il en manque encore une à l'appel et que le nombre total était de 21.

La pose et la situation relatives de presque toutes ces figures ont pu être retrouvées avec certitude; il n'y a de difficulté que sur un point. Au centre, debout et dominant toute la scène de sa haute stature, est Pirithoüs; la ligne verticale de son corps divise la composition en deux parties symétriques et joue dans le tympan du fronton le même rôle qui remplirait, dans la ferme en charpente dont ce tympan est le simulacre, le poinçon supportant les deux arbalétriers.

A la droite de Pirithoüs, et par suite dans la partie gauche du fronton, est le groupe, mentionné par Pausanias, d'Eurytion et d'Hippodamie. Le roi des Centaures bondit en avant et saisit l'épouse de son hôte. Celle-ci, lui empoignant à pleines mains les cheveux et la barbe, le repousse de toute la force de ses bras tendus. De l'autre côté, un groupe tout pareil fait pendant à celui-là : c'est un Centaure qui, de ses deux bras et de sa jambe gauche repliée, enveloppe une jeune fille et cherche à la renverser, tandis que celle-ci s'efforce avec ses deux mains de desserrer l'étreinte de son ravisseur.

A gauche, derrière Eurytion, et dans la position indiquée par Pausanias, est le Lapithe Cæneus; se levant tout à coup, et les

jambes encore enveloppées dans la draperie du lit, il attaque le roi des Centaures, qui, de son bras droit étendu, essaye de parer les coups dont il est menacé.

La figure de Cæneus exige un pendant de l'autre côté, car ces compositions de frontons, pour bien remplir leur rôle décoratif, doivent avoir une pondération parfaite et toute la symétrie de l'architecture, à laquelle elles sont subordonnées. Ici donc je soupçonne une erreur dans l'essai de restitution, fort habile d'ailleurs, de M. Treu. Je crois que derrière la croupe du Centaure placé à droite de Pirithoüs, il faut réserver une place pour le Thésée armé de la hache que Pausanias indique de ce côté. Je reconnaîtrais ce Thésée dans un personnage levant les bras, que M. Treu a placé fort loin dans la partie gauche du fronton, où il se trouve très mal à l'aise, obligé qu'il est de se pencher en avant, sous peine de heurter sa tête contre le larmier de la corniche rampante.

Cette partie centrale de la composition, formée, si ma conjecture est juste, de sept personnages, est, dans son désordre apparent, de l'arrangement le plus étudié et le plus habile. La ligne verticale du Pirithoüs, les deux masses qui la flanquent de droite à gauche, les lignes horizontales du corps des Centaures, forment une composition pyramidante qu'arrêtent très nettement les retours à la ligne verticale des corps de Thésée et de Cæneus.

Au-delà de cette partie centrale viennent, de chaque côté, et toujours avec la même symétrie, se placer deux groupes dont la hauteur diminue suivant l'abaissement du rampant, les personnages du premier étant déjà presque dressés sur leurs pieds, tandis que ceux du second sont encore accroupis. Le premier se compose, à droite comme à gauche, d'un Lapithe étreint par un Centaure et se débattant de son mieux; le second, d'une jeune femme qui cherche à se lever et qu'un Centaure encore couché retient en l'entourant de ses bras. Plus loin encore, du côté droit, un Lapithe se lève et, portant le corps en avant, va se mêler à la lutte. C'est à ce

personnage que, dans la restitution de M. Treu, fait pendant le torse que tout à l'heure je supposais appartenir au Thésée et qui laisse maintenant une place vide. Enfin, chacune des deux extrémités du tympan est remplie par deux figures couchées, une vieille femme d'abord, se soulevant sur les coudes et re-



Jeune fille couchée, par Alcamène (fronton ouest du temple d'Olympie).

gardant avec terreur, puis, tout à fait dans l'angle, une jeune fille, plus allongée sur sa couche et qui, plus en dehors de la mêlée, montre par son attitude et l'expression de son regard une moins vive inquiétude.

On peut adresser à ces extrémités du fronton l'éloge que mérite la partie centrale : elles sont aussi serrées, aussi bien équilibrées, aussi vivantes. L'artiste qui a conçu et disposé cet ensemble est, sans conteste, comme entente de la décoration,

infiniment au-dessus de celui auquel est dû le fronton est. Quelle pauvreté d'invention dans celui-là! Quelle raideur et quelle sécheresse dans les cinq lignes verticales formées par les personnages du centre, Zeus, Pélops, Hippodamie, Œnomaos et Steropé, tous debout, sans liaison l'un avec l'autre, et alignés comme un jeu de quilles. Ici, au contraire, quelle forte constitution des groupes! quel mouvement et quelle variété dans les attitudes!

Dans la facture de chaque morceau, la supériorité d'Alcamène est aussi certaine, quoique cependant moins marquée. Les mêmes négligences, il est vrai, se retrouvent dans les parties accessoires, surtout dans les draperies et dans les tuniques des femmes. Alcamène, comme Pæonios, a fait ses figures pour être vues d'en bas, et d'une distance où les détails se perdent; comme lui, il a évidemment compté, pour suppléer aux insuffisances du travail du ciseau, sur l'emploi de la peinture et d'appliques en métal. Et ces négligences vont quelquefois si loin que, même en tenant compte de la destination décorative des figures, on ne peut s'empêcher de les condamner : ainsi, par exemple, dans le troisième couple de la moitié droite, à partir du Pirithoüs, il est impossible de trouver la place des hanches, des cuisses et des jambes de la femme qui se soulève sur les genoux et cherche à se dégager. Mais ces parties mal dessinées et faites à grands coups de ciseau sont moins nombreuses que dans le fronton de Pæonios, et, dans les parties étudiées, le modelé est serré de plus près et infiniment moins brutal. L'idéal des deux artistes est évidemment tout autre. Certes ce sont de superbes morceaux que le torse du Cladaos se soulevant pour regarder la querelle, que la large poitrine de Zeus, juge du combat, et que la tête du vieillard accroupi, mais ces morceaux valent surtout par l'ampleur et, pour employer le terme qui a cours dans les ateliers, par l'enveloppe; la facture en est trop sommaire. Alcamène a moins de puissance et de largeur; les contours de ses personnages sont plus fins, leurs proportions plus élancées. Le torse de Pirithoüs, qui est

la plus belle partie de tout l'ensemble, a bien les larges plans et la division simple et nette des torses de Pæonios, mais c'est par l'élégance des formes et la dignité de l'attitude qu'il est remarquable, plus que par la vigueur des muscles et l'énergie du modelé. Assurément c'est un jeune homme robuste et assoupli par la guerre et par le gymnase que l'artiste a eu sous les yeux, mais c'est un jeune homme de fine race; son port et son



Tête de jeune fille, par Alcamène (fronton ouest du temple d'Olympie).

geste montrent qu'il sait les yeux du peuple fixés sur lui, et que l'éducation l'a façonné dès l'enfance à garder dans toutes les situations cette élégance et cette harmonie (εὐρυθμία) à laquelle les Grecs attachaient tant de prix. Tel devait être, quelques années années plus tard, Alcibiade, lorsque, au Lycée ou à l'Académie, il se dépouillait de sa fine chlamyde thessalienne et se laissait négligemment admirer. La même pureté des lignes se retrouve dans le Lapithe penché en avant de la partie droite du fronton, et les Centaures eux-mêmes, malgré leur lai-

deur et leur bestialité traditionnelles, conservent une certaine distinction : ce sont des Centaures athéniens.

C'est d'ordinaire sur les têtes que le temps et les hommes se sont surtout acharnés. De tous les personnages du fronton est du Parthénon, un seul a conservé la sienne : c'est le dieu couché auquel on donne d'ordinaire le nom de Thésée et qui doit, suivant toute vraisemblance, prendre celui d'Héraclès. Pour le fronton est, il ne reste que les yeux et le front d'Athéna, aujourd'hui à Londres, la tête bien mutilée et bien restaurée de la Victoire, qui appartient à la marquise de Laborde et qui a figuré à l'Exposition du Trocadéro, et deux restes presque informes de têtes féminines, qui sont à Athènes. Le fronton de Pæonios n'a pas échappé au sort commun; il n'en subsiste que trois têtes : l'une entière et dont j'admire beaucoup le réalisme et l'accent, les deux autres brisées; c'en est assez néanmoins pour que nous sachions qu'elles avaient les mêmes qualités de vie et aussi les mêmes défauts de matérialité que les corps. Par un singulier hasard, le combat des Centaures et des Lapithes fait exception à la règle générale : nous possédons jusqu'à onze têtes qui en proviennent, et, dans le nombre, cinq n'ont pas souffert la plus petite cassure; les nez sont intacts et l'épiderme du marbre aussi poli qu'au premier jour. La tête de Pirithoüs est de celles-là : elle a été retrouvée avant le corps, tout au début du déblayement de ce côté du temple; et, placée un peu redressée, comme on était tenté de la mettre, elle a une grâce si jeune, une majesté si tranquille, qu'elle fut prise par les archéologues allemands, et avec eux par tout le monde, pour une tête d'Apollon. Mise dans sa position véritable, elle laisse une moins vive impression, tout en restant fort intéressante. Le front est très bas et beaucoup moins vertical que ne le feront les sculpteurs de l'époque macédonienne; les cheveux ramenés en avant et disposés en boucles en réduisent encore davantage la hauteur apparente; une couronne métallique, dont les trous d'encastrement se voient derrière les oreilles et dont la place est ménagée dans la chevelure, devait, il est vrai, atténuer un

peu cet effet. Le crâne est d'un développement très ample; le nez, droit et un peu fort; l'intervalle entre les narines et la bouche, très faible; les lèvres assez charnues et fermement découpées; le menton, à angle droit; les oreilles, rejetées très en arrière, rendent les joues immenses et ont permis de donner pour base à la tête un cou très large et très fort. L'ensemble est plein de caractère et d'un effet d'autant plus surprenant que la sobriété des moyens est extrême et le modelé réduit à presque rien. Je recommande cette tête comme sujet de méditation aux sculpteurs, trop nombreux aujourd'hui, qui ne savent point arrêter leur ciseau et qui cherchent l'expression dans des refouillements exagérés.

Les autres têtes viriles sont moins frappantes que celle de Pirithoüs. Celle d'un jeune Lapithe, qu'un Centaure cherche à entraîner, présente le même développement du crâne et le même manque de hauteur du front, qu'ici rien ne vient dissimuler : c'est là, du reste, un souvenir des habitudes archaïques, et une particularité qui se remarquait encore dans les œuvres de Polyclète et de Myron. Les têtes de Centaures ont leur type ordinaire, la face large, le nez épaté, les lèvres lippues, le cou très court et masqué par la barbe épaisse, étalée en éventail. Mais ce qui doit surtout attirer notre attention, ce sont les visages et les mains des femmes : ce sont là, on s'en souvient, les parties que Lucien loue surtout dans l'Ἀφροδίτη ἐν κήποις. Les mains ont bien, en effet, ces doigts longs, minces et mobiles dont parle le rhéteur de Samosate. Quant aux têtes, dont trois sont ici reproduites, elles présentent, avec des types extrêmement variés, le même caractère de jeunesse et de grâce que le visage de Pirithoüs. Deux surtout sont ravissantes : l'une, plus ronde et plus pleine, l'œil grand, les lèvres bien fendues, a la même simplicité de facture et produit une égale impression; l'autre à la face plus étroite, à l'ovale du menton plus allongé, est d'une beauté plus originale et d'un charme plus pénétrant encore. Ses yeux longs et aux coins légèrement relevés, entre des paupières demi-closes et sous une arcade sourcillière de la

plus harmonieuse courbure, sa bouche petite, entre des lèvres fines et mobiles, ont une distinction aristocratique et une expression de virginale pudeur que ne désavoueraient ni Léonard ni Luini.

Supérieur à l'œuvre de Pæonios, et au point de vue de la composition et à celui de la facture, le fronton d'Alcamène est loin de soutenir son rang si on le met en présence des frontons du Parthénon : et je ne parle pas seulement de celui de l'est, le plus beau des deux, et que d'instinct l'on a toujours attribué à Phidias, mais encore de celui de l'ouest, très inférieur en mérite, et que quelques archéologues, Beulé entre autres, ont supposé pouvoir être d'une autre main. L'habileté que nous avons admirée dans la composition du combat des Centaures et des Lapithes est après tout, et si grande qu'elle soit, affaire de science et de pratique. Combien plus originale et plus haute est la conception de cette *Naissance d'Athéna*, dont le cadre est l'Olympe tout entier, où le mouvement de toutes les figures est si puissamment concentré sur un seul point, sur une seule pensée ! Combien la division si saisissante de la *Dispute de Poseidon et d'Athéna* est supérieure à la symétrie ingénieuse, mais simplement ingénieuse, du fronton ouest d'Olympie ! Même différence dans la facture. Si l'on veut, dans les sculptures du Parthénon, chercher quelque morceau dont l'exécution ressemble à celle des figures d'Alcamène, ce n'est pas aux frontons, mais aux métopes qu'il faudra s'adresser. Les métopes V et XXVIII de la façade latérale sud rappellent d'assez près le groupe d'Eurytion et d'Hippodamie, et le guerrier nu de la métope II du même côté pourrait être comparé au fragment de Cæneus. Mais le modelé de presque toutes les figures des frontons est autrement gras et large. Je ne sais si l'auteur du Pirithoüs eût pu faire la figure élégante, mais un peu grêle, de l'Ilissus ; à vrai dire, j'en doute fort ; mais ce qui est certain, c'est que jamais il n'eût pu sculpter ni Héraclès, ni cet admirable groupe de Déméter et de Coré, ni les trois Heures (vulgairement dites les trois Parques), ni même, pour en revenir au



Jeune fille enlevée par un Centaure, par Alcamène. (Fronton ouest du temple d'Olympie.)

fronton ouest, l'Asclépios, l'Hygie ou le Poseidon. Entre le Pirithoüs et ces figures, il y a la différence indéfinissable, mais immense, qui sépare le talent du génie. Et c'est là un argument à mon sens très fort en faveur de l'hypothèse, tout à fait

intuitive et qui ne se fonde sur aucun texte, d'après laquelle il faut attribuer à la main même de Phidias les deux frontons du grand monument athénien. Si, en effet, ils sont dus au ciseau d'un homme infiniment supérieur à Alcamène, quel pourrait être cet homme, si ce n'est l'auteur de l'Athéna Parthénos et du Jupiter Olympien?

Un autre fait qui ressort de cette comparaison, c'est que le fronton ouest d'Olympie, quoique postérieur de quelques années aux frontons du Parthénon, a, dans plusieurs de ses parties, un aspect plus archaïque. Il est l'œuvre d'un homme qui a pu sentir l'influence de Phidias, mais qui n'a pas été formé par lui, et qui est resté plus fidèle que lui aux traditions artistiques de la génération précédente. L'assertion contraire de Pline doit donc être rejetée, comme tant d'autres affirmations de cet ignorant compilateur, contre les bévues duquel on ne saurait trop se tenir en garde.

Et maintenant, s'il m'était permis de quitter un instant le ton du critique pour celui du prédicateur, bien volontiers je m'écrierais : *et nunc erudimini*, vous auxquels il appartient de rendre quelque vie aux études classiques, et vous qui leur distribuez des subsides avec une libéralité plus grande d'année en année, mais bien loin encore de pouvoir être taxée d'exagération: puisse l'exemple des fouilles d'Olympie, ajouté à celui des fouilles de Mycènes, de Dodone, de Curium, de Pergame, de Délos, de Didymes, d'Éphèse, d'Halicarnasse, de Camiros, de Samothrace, de Cnide, vous apprendre quel profit la science et l'art peuvent retirer d'une exploration approfondie des sanctuaires ou des villes antiques! Puissiez-vous comprendre enfin que l'argent est le nerf de l'érudition aussi bien que de la guerre, et témoigner aux études de l'antiquité le quart de l'intérêt que leur portent la Chambre des communes de Londres ou le Reichstag de Berlin! Lorsqu'on vous demande de l'argent pour des cornues, des flacons à deux tubulures et de l'acide sulfurique, vous le donnez à pleines mains; mais lorsqu'il s'agit de fouilles, de missions, de travaux archéologiques, vous marchandez sou par sou. Ne

peut-on cependant trouver, sans offenser haute, puissante et exigeante dame la chimie, qu'il y a autre chose au monde que les réactions des acides sur les bases, et que la trouvaille d'une Vénus de Milo vaut bien celle d'un nouveau silicate?

Il faudrait se hâter pourtant, si nous voulons imiter l'exemple des Anglais et des Allemands. Le nombre des localités où des fouilles peuvent être fructueuses n'est pas illimité, tant s'en faut; quelques-unes des ruines dont l'exploration paraissait devoir être la plus productive sont déjà épuisées; il en reste cinq ou six encore auxquelles personne n'a touché; mais demeureront-elles longtemps intactes? et si nous attendons encore, ne risquons-nous pas de nous repentir trop tard de notre longue indifférence?

IX

FOUILLES CONTEMPORAINES

A MILET ET DANS LA RÉGION DU GOLFE LATMIQUE (1).

Messieurs,

Retenu loin d'ici par ses devoirs de député, M. Beulé ne peut, cette année encore, venir reprendre la série des leçons brillantes que vous avez si souvent applaudies. Il a tenu à ce que, malgré son éloignement prolongé, sa chaire ne cessât pas d'appartenir à cette école d'Athènes où se sont passées les années les plus remplies de sa studieuse jeunesse, et envers laquelle il a, de longue date, si largement acquitté sa dette de reconnaissance. Et, se souvenant que c'est dans cette salle même que, deux ans après son retour d'Orient, il fondait, par le récit des fouilles des Propylées, sa réputation scientifique, il a voulu procurer à ceux de ses jeunes camarades qui s'essayent à marcher à leur tour, et loin derrière lui, dans la même carrière archéologique, la possibilité de venir les uns après les autres y faire connaître les résultats de leurs travaux. C'est à ces intentions généreuses que vous devez, Messieurs, la surprise de voir un jeune homme, sorti d'hier de l'École, venir s'asseoir à la place du professeur que vous eussiez souhaité

(1) Leçon d'ouverture du *Cours d'Archéologie*, professée à la Bibliothèque Nationale (27 janvier 1874).

ne pas être plus longtemps privés d'entendre, et que je dois de me trouver, dès mon retour, au débotté pour ainsi dire, chargé du périlleux honneur de continuer devant vous l'histoire des découvertes archéologiques contemporaines. Honneur périlleux et embarrassant, je le répète, dussé-je apercevoir sur vos lèvres ce sourire d'incrédulité quelque peu moqueuse qui accueille d'ordinaire les déclarations d'humilité des professeurs et des auteurs. Puis-je en effet me rappeler sans confusion et sans crainte l'histoire de cette chaire, la seule, jusqu'à ce jour, consacrée dans notre pays à l'archéologie? C'est ici que Raoul Rochette expliquait jadis, avec une science un peu téméraire parfois, mais pénétrée de l'amour du beau, les nombreux problèmes mythologiques et artistiques que soulève l'étude des monuments figurés de l'antiquité grecque et romaine. C'est ici qu'il y a peu d'années, M. Beulé lui-même charmait un auditoire nombreux et d'élite, tantôt en déroulant devant lui les merveilles de l'Acropole, en rétablissant à ses yeux, dans leur admirable intégrité, les chefs-d'œuvre des Mnésiclès et des Phidias; tantôt en le promenant à travers les musées de l'Italie, et dans les rues de Pompéi, le plus riche, le plus varié de tous les musées. Et puis-je méconnaître à quel point, moi qui assume aujourd'hui la tâche de ces deux maîtres, je suis loin de pouvoir vous apporter, pour empêcher une comparaison fâcheuse et retenir votre attention, le même talent de parole et la même science?

C'est sur la côte d'Asie Mineure que je vous convierai à venir avec moi. C'est là, en effet, que depuis un demi-siècle, et dans ces dernières années surtout, les travaux, et avec les travaux les découvertes, se sont surtout multipliés. Par une conséquence tout à fait imprévue, la jalousie des Grecs, en interdisant en réalité, avec l'exportation des antiquités, les fouilles elles-mêmes sur le sol du royaume hellénique, a forcé les gouvernements désireux d'enrichir leurs musées, les particuliers curieux des belles choses, à tourner toute leur atten-

tion vers ces colonies du côté opposé de la mer Égée, chez lesquelles le développement de la civilisation et des arts n'a pas été moindre que dans la mère patrie. Aussi, sauf trois ou quatre points où l'intérêt purement scientifique était assez grand pour valoir à lui seul les dépenses d'une fouille désintéressée, la Grèce en est restée à la période des voyages de touristes, qui, ces touristes fussent-ils en même temps des savants, ne peuvent guère donner qu'une connaissance générale et superficielle du pays : l'Asie Mineure, au contraire, est entrée depuis longtemps dans l'ère des travaux localisés, bien plus lents, plus coûteux et plus difficiles, mais bien autrement féconds; non contents d'y étudier les restes épars à la surface de la terre, on s'est mis de tous côtés à interroger les profondeurs du sol même. Vous connaissez déjà, et depuis longtemps, les fouilles faites par M. Newton, alors simple vice-consul à Rhodes, aujourd'hui directeur du British Museum, à Cnide et à Halicarnasse, fouilles exécutées avec cette abondance de ressources que le gouvernement anglais sait toujours mettre au service des travaux utiles, et avec cet esprit personnel d'entreprise auquel les collections de nos voisins doivent de tels enrichissements. Vous savez de quel jour nouveau la nombreuse collection d'inscriptions sur plomb trouvées à Cnide éclaire certaines particularités de la vie religieuse des anciens; et il n'est pas besoin de vous rappeler ce lion colossal en marbre, couronnement d'un tombeau monumental, et cette belle Déméter assise, une des œuvres les plus imprévues en même temps que les plus authentiques du ciseau grec. Il n'est pas davantage nécessaire de vous entretenir de ces fouilles, encore plus importantes, d'Halicarnasse, d'où n'est pas sortie, il est vrai, la restauration exacte du mausolée qu'on était en droit d'en attendre, mais qui n'en ont pas moins produit, avec de nouveaux morceaux de la frise de Scopas et de ses rivaux, avec la magnifique statue de Mausole et les fragments du quadrige de Pythios, des renseignements tout nouveaux sur l'histoire si peu connue, malgré tant d'écrits, de la sculpture

grecque. A ces fouilles il faudrait ajouter celles de Xanthos, en Lycie, dues à l'infatigable activité de M. Fellows, et qui ont révélé dans cette contrée éloignée et presque barbare, on le croyait du moins, un développement surprenant de l'art; celles d'Iassos, sur le littoral carien, précieuses par les inscriptions qu'elles ont fait connaître, et enfin, dans les îles dont la côte est bordée, celles de Calymnos, d'où sont sortis des bijoux et de beaux bronzes; celles de Camiros et de Khalki, dont le Louvre n'a recueilli que quelques épaves, tandis que les plus belles trouvailles allaient grossir le musée de Londres ou les collections particulières. Vous avez tous présents à la mémoire les beaux travaux de MM. Perrot et Guillaume à Ancyre. Enfin, pour en venir aux entreprises d'hier, les journaux n'ont pas encore cessé de parler des fouilles de M. Schliemann en Troade, fouilles du plus haut intérêt, quoique malheureusement on ne puisse accepter sans contrôle toutes les assertions, soit de l'explorateur lui-même, soit de ses trop enthousiastes amis; et les recherches de M. Wood à Éphèse, si longtemps infructueuses, viennent, par un succès éclatant, de justifier pleinement la persévérance de leur auteur et de payer d'un seul coup les sommes énormes qu'elles ont coûtées.

L'année serait trop courte si je voulais vous présenter un tableau complet de tant de travaux. Force m'est de sacrifier beaucoup, de concentrer votre attention sur un terrain strictement délimité et de médiocre étendue, afin de pouvoir vous le faire connaître avec quelque détail. J'ai choisi la vallée inférieure du Méandre et le littoral de l'ancien golfe Latmique, de ce golfe ouvert en face de Samos, entre la chaîne du mont Mycale et le massif du Latmus, qui a été d'abord le centre de la puissance ionienne, et dont les eaux ont permis au monde grec de faire pénétrer sa civilisation jusqu'au cœur de la Carie. Par un hasard singulier, aucune partie de l'Asie Mineure n'a été mieux explorée, et aucune peut-être n'est, aujourd'hui encore, moins connue. Cinq points du pourtour du golfe ont été fouillés, et d'aucune de ces fouilles nous n'avons de rela-

tion. Les beaux travaux de MM. Texier et Clerget à Magnésie n'ont pas donné lieu, en partie peut-être à cause de l'indifférence et du mauvais vouloir qui succèdent souvent chez nous à un engouement passager, à la publication dont ils étaient dignes. Ils ne sont connus que par un court récit de M. Texier. Or, si M. Texier a rendu, par ses voyages, à la géographie de l'Asie Mineure des services beaucoup trop méconnus depuis, il n'était, il faut l'avouer, ni un dessinateur assez habile, ni un archéologue d'une science assez sûre. L'expédition de M. Newton à Branchidæ n'a été qu'un coup de main rapide destiné à enlever des marbres en partie déjà visibles. Ce qu'on en sait par des rapports présentés au Parlement à l'appui de demandes de crédits et par un livre où le récit pittoresque empiète un peu trop souvent sur la place de la discussion scientifique, montre qu'il n'y faut pas voir autre chose. Le mauvais temps et la fièvre ont mis, ce semble, aux fouilles de M. Pullan à Priène, une fin précipitée; et c'est là sans doute ce qui explique que, depuis sept ans, aucune publication n'ait eu lieu sur ces travaux fort importants; y en aura-t-il même jamais une? Il est permis d'en douter. Enfin, Messieurs, d'autres fouilles faites dans ces mêmes régions sont terminées d'hier à peine et sont naturellement encore inédites : je veux parler de celles que la munificence de MM. Gustave et Edmond de Rothschild m'a permis à moi-même de faire à Milet, à Héraclée du Latmos, et au temple d'Apollon Didyméen, dans le voisinage de Milet. Vous en aurez la primeur. La découverte de marbres nombreux et remarquables n'est que la moitié du résultat de ces fouilles. L'autre moitié, et non la moins digne de votre attention, ce sont les dessins, les plans, les restaurations, rapportés par mon compagnon de voyage, M. Albert Thomas, pensionnaire de l'Académie de Rome, qui, attiré par l'amour du beau et le désir de voir des choses nouvelles est venu spontanément, pendant la seconde de mes deux campagnes, m'apporter son précieux concours.

Je n'ai pas l'intention de vous faire le récit détaillé, ni des

fouilles de MM. Texier et Clerget et de M. Pullan, ni des miennes. Mille accidents sans intérêt, des querelles avec le propriétaire d'un champ ou d'une maison, la pluie, la fièvre, un câble qui casse, tiennent dans les travaux de ce genre, et usurperaient dans le récit, une place beaucoup trop grande; sans parler des difficultés administratives, sur lesquelles il est impossible d'insister, pour bien des causes. Rares d'ailleurs sont les fouilles dont le plan est assez net, la marche assez régulière pour que l'histoire n'en ait pas ses interruptions, ses longueurs, et que, comme dans une pièce bien faite, la curiosité soit constamment tenue en haleine et l'intérêt aille *crescendo* jusqu'au dénouement. D'ordinaire l'imprévu a dans ces entreprises une grande part. On sait bien ce que l'on cherche; on a des soupçons, des espérances; on ne sait pas au juste ce que l'on trouvera. Quinze jours se consument en efforts inutiles : le seizième amène à la fois deux ou trois trouvailles; une découverte imprévue vous console d'un espoir déçu. Je ne vous ouvrirai donc point mes cahiers de notes; je ne chercherai point à dérober aux autres le secret des leurs. Aussi bien, la multiplicité des recherches faites sur le pourtour du golfe Latmique nous a donné sur cette région des notions assez complètes pour qu'une autre méthode soit possible. Il est peut-être moins pittoresque, il est certainement plus instructif, au lieu de s'asservir au hasard de l'ordre et du lieu des trouvailles, de grouper d'une manière logique les faits trouvés; de mettre immédiatement chaque détail, qu'il soit emprunté à un texte d'auteur, à une inscription ou à une fouille, à la place qu'il doit occuper pour concourir, selon son importance, à l'achèvement d'un tableau d'ensemble.

Ce tableau offrira-t-il quelque intérêt? Je le crois, et à trois points de vue.

Et d'abord, la géographie des pays classiques offre peu de sujets d'études plus curieux que cette côte si découpée de l'Asie Mineure, que ces golfes profonds, aujourd'hui si complètement transformés par les cours d'eau qui y débouchent,

qu'on y cherche comme à tâtons la position des villes florissantes dont leurs bords étaient jadis couverts, et que tout un travail de la pensée est nécessaire pour s'en représenter la configuration primitive. C'est que ces fleuves, si modeste qu'en soit la largeur, si paisible qu'en paraisse le cours pendant la belle saison, c'est-à-dire pendant huit ou neuf mois sur douze, ont à leurs heures une puissance extraordinaire. D'année en année ils s'avancent, et font succéder à la mer, d'abord les lagunes et les barres, puis les marécages fiévreux, puis les plaines admirablement fertiles. S'il en est parmi vous qui aient visité Smyrne, ils ont pu voir l'Hermos, qui se jette sur la côte nord du golfe, le resserrer peu à peu, le prendre à la gorge, pour ainsi dire, si bien qu'entre les bas-fonds qu'il a formés et la côte opposée il ne reste plus qu'un étroit chenal où les navires ne passent pas sans précautions, et que l'on peut calculer l'espace de temps, deux ou trois cents ans peut-être, après lequel, si la main de l'homme ne s'y oppose, le principal port de l'Anatolie se trouvera perdu au fond d'un immense marécage. Il en est de même du Caystre : Éphèse, jadis port de mer, est aujourd'hui à deux heures du rivage; le golfe qui lui amenait, sur les vaisseaux grecs, les richesses du monde, est maintenant un vaste champ de coton, de pastèques et de millet. Il n'est pas jusqu'au Scamandre, ce ruisseau de poétique mémoire, au nom si doux, à la physionomie si bénigne, qui n'ait conquis sur la mer un vaste espace, au point d'embarrasser fort, malgré le secours des guides Murray ou autres, les touristes à la recherche des souvenirs de l'*Iliade*. Mais nulle part ce phénomène général n'a eu plus de puissance que dans le golfe Latmique. Le Méandre, qui apportait jadis tout au fond de ce golfe les eaux limoneuses recueillies sur les plateaux de la Lydie, n'a pas cessé de travailler à le combler avec une activité qui, dès une époque fort reculée, fixait l'attention des écrivains grecs. Il a si bien fait qu'il a refoulé la mer de plus de 60 kilomètres à l'ouest, et qu'il la repousse chaque jour davantage. Les textes en mains, on peut suivre

sur le terrain même cette marche du fleuve, et voir se former peu à peu cette immense plaine couverte de tamaris, de joncs et d'herbes rases, où les navires sont remplacés, comme pour montrer que l'humanité n'est pas toujours en progrès, par les tentes noires et les maigres chevaux des Turcomans.

Ces recherches géographiques sont le prélude nécessaire et comme la clef de l'étude historique de ces contrées. C'est la mer qui faisait vivre ces villes; c'est le fleuve qui les a fait périr. L'histoire du retrait de la mer et des atterrissements du fleuve est celle de leurs progrès, de leur immense développement, de leur irrémédiable décadence, jusqu'au jour éloigné où un autre effet de la même cause leur rendra de nouveaux éléments de prospérité. Nous verrons d'abord la vieille cité carienne de Tralles, bâtie primitivement tout au fond du golfe, et de plus en plus éloignée de la mer, rester longtemps pauvre, obscure, rebelle à toute influence du dehors; puis, grâce aux champs fertiles que le fleuve lui apporte chaque année, s'enrichir de plus en plus par l'agriculture, se faire le grand marché du cours moyen du Méandre, le trait d'union entre l'Ionie et la Lydie, entre l'Asie et la Grèce; gagner ainsi d'immenses richesses, et, après Alexandre et sous l'empire romain, devenir le théâtre d'une civilisation brillante, quoique toujours un peu matérielle, un peu grossière, un peu carienne. Si nous pouvions la suivre au moyen âge et dans les temps modernes, nous la verrions, d'évêché byzantin, devenir, sous le nom d'*Aïdin*, la capitale des princes de la vallée, des *Déré-Beys* des premiers temps de la domination turque, puis celle de cette tribu sauvage et pillarde des Zeibeks, dont la soumission réelle à l'autorité des sultans ne date que de quelques années; enfin aujourd'hui, tête de ligne d'un des deux chemins de fer de l'Asie Mineure, recevoir dans ses bazars les interminables files de chameaux qui lui apportent de bien loin dans l'intérieur le coton, les sésames, la garance, l'huile et le blé qu'elle expédie par Smyrne à l'Occident.

A côté de cette ville, asiatique d'origine, si longtemps réfrac-

taire à l'hellénisme, et qui garde, même sous la civilisation romaine, je ne sais quel goût de terroir. les vaisseaux grecs, s'aventurant sur les eaux du golfe Latmique, y laissent, dans les îles d'abord, puis sur les points les mieux situés du littoral, de hardis colons. Peu à peu se forme ainsi sur la côte carienne une bande de plus en plus large de territoire ionien, où ne tarde pas à fleurir une civilisation aussi brillante que celle de la métropole, quoique originale par plus d'un côté. D'abord, sur le plus septentrional des deux bras que le golfe Latmique projette dans l'intérieur des terres, Myonte, imprudemment placée trop près de l'embouchure du fleuve, après avoir dû d'abord à ce voisinage même quelques siècles de prospérité, séparée de la mer, entourée de marécages, tombe la première dans une décadence si complète que ses habitants l'abandonnent, et que pendant longtemps on a cherché sans la trouver la trace de ses ruines.

En face, Magnésie du Lethaeos, bientôt elle aussi isolée de la mer, doit cependant à la fertilité de son territoire et à sa position sur la seule route commerciale et militaire qui relie les vallées du Caystre et du Méandre, de conserver une importance et une richesse dont nous trouverons les preuves dans l'étendue de ses ruines, la beauté du type de ses monnaies, et surtout la magnificence du temple dédié par elle à Artémis Leucophryène.

Plus bas sur la côte, et du même côté que Magnésie, s'élève, sur les pentes du mont Mycale, Priène, à la fois port de commerce et ville forte. Intimement mêlée à l'histoire générale de la Grèce, ses citoyens jouent un rôle dans la bataille de Mycale, dans les luttes de la guerre du Péloponèse, dans l'expédition d'Agésilas contre les Perses. De ses interminables démêlés avec Samos, il nous reste comme témoignage une série d'inscriptions qui sont peut-être le monument le plus précieux de la diplomatie et du droit public helléniques, et qui à ce titre méritent une étude approfondie. Priène est célèbre aussi par son philosophe Bias, que l'antiquité mit au nombre des sept sages, par son historien Myron, par son sculpteur

Archélaos. Ses belles murailles, son acropole juchée au sommet d'un rocher presque inaccessible, les ruines de son stade et de son beau temple d'Athéné Poliade, attestent sa grandeur passée.

Au fond de l'autre branche du golfe, au milieu des blocs de granit entassés les uns sur les autres qui composent le massif du Latmos, des ruines imposantes par leur étendue et leur aspect sévère marquent le site d'une autre colonie grecque, Héraclée du Latmos. Isolée sur sa montagne, Héraclée semble être restée comme un intermédiaire entre la civilisation grecque, dont elle est longtemps l'avant-poste, et la barbarie carienne qui l'entoure de toutes parts. L'hellénisme ne paraît pas avoir pu prospérer sur ce sol âpre et ingrat : s'il impose ses formes aux édifices, l'aspect brutal de la construction trahit une résistance incomplètement vaincue; s'il installe au milieu de la ville la religion officielle d'Athéné, la montagne n'en reste pas moins consacrée au culte asiatique de la Lune, et d'Endymion, dont le tombeau vénéré s'élève à peu de distance des portes. Si nous pouvions ici encore faire une excursion en plein moyen âge, nous nous demanderions si l'on ne retrouve pas la trace des dispositions au mysticisme et à l'extase dont ce culte est pénétré dans le grand développement que prit au onzième siècle, dans les mêmes lieux, la vie cénobitique. C'est d'Héraclée du Latmos, du désert de Latrie, comme on disait alors, qu'est sorti le sombre ascète saint Christodule, le réformateur des couvents grecs. Nous n'y chercherons pas ses traces; mais nous examinerons à Héraclée une agora intéressante et un système de fortifications comme il n'en existe peut-être nulle part dans le monde grec.

Nous arrivons à la plus importante et à la plus célèbre de toutes ces villes, à celle qui a mérité le nom de capitale de l'Ionie, Milet. Bâtie à l'entrée même du golfe, elle dut de bonne heure à cette position et à l'excellence de ses ports un prodigieux développement commercial. Aussi loin que remontent avec quelque certitude les récits des historiens grecs, nous la

voyons nouer avec l'Égypte des relations étroites, envoyer aux derniers pharaons des mercenaires, établir sur le Nil des comptoirs, et, lançant ses vaisseaux sur toutes les mers, égrener sur tous les rivages, depuis l'Italie jusqu'au Bosphore cimmérien, plus de quatre-vingts colonies. Son développement artistique et intellectuel n'est pas moindre. C'est de son territoire que proviennent les œuvres les plus archaïques que nous connaissions du ciseau grec, si l'on excepte les lions de Mycènes. C'est là que toute une école de savants, φιλόσοφοι, Thalès, Anaximandre, Anaximène, initièrent le monde grec aux connaissances astronomiques et physiques de l'Égypte : c'est là que Cadmus et Hécatée donnèrent les premiers modèles de l'histoire. Fière de sa population nombreuse, de sa domination sur un vaste territoire et sur plusieurs des Sporades, Milet donne, avec Histiée et Aristagoras, le signal de cette révolte de l'Ionie, qui, quoique comprimée, arrêta court l'extension de la domination persane et forme la préface des guerres médiques. Saccagée par Darius et par Xerxès, elle se relève bientôt, et pendant la guerre du Péloponnèse devient l'arsenal, la base d'opérations des flottes lacédémoniennes en Asie, l'âme de la lutte qui ensanglante ces rivages. Sa prise même par Alexandre ne semble pas atteindre d'une manière sérieuse sa prospérité, car c'est à cette époque qu'elle entreprend une œuvre gigantesque dont je vous entretiendrai tout à l'heure. Mais le fleuve, ennemi plus dangereux et plus implacable, la menace à son tour ; ses ports sont envahis comme ceux de Myonte et de Priène ; son commerce passe à d'autres : l'industrie seule de la laine lui procure encore quelques richesses, comme l'atteste la construction fastueuse de son théâtre romain. Peu à peu cependant elle se dépeuple : nous perdons sa trace au moyen âge, et nous ne retrouvons aujourd'hui à la place qu'elle occupait, qu'un hameau turc, avec la misère duquel le nom orgueilleux de *Palatia*, les Palais, fait un étrange contraste.

Précédée et soutenue par cette étude historique, l'étude architecturale, qui occupera la plus grande partie de ce

cours, sera, je l'espère, plus intéressante et plus fructueuse. Messieurs, on s'est aperçu depuis un demi-siècle que ce n'était pas dans le *Manuel* de Vitruve qu'il fallait chercher la connaissance de l'architecture grecque : les monuments en diraient toujours plus long que les livres. On s'est mis courageusement à l'œuvre, et, grâce aux travaux des Hittorff et des Paccard parmi nous, pour ne citer que les morts, des Penrose et des Cockerell parmi les étrangers, l'art dorique, dont nous avions sous la main, en Italie et en Sicile d'abord, à Athènes et dans son voisinage ensuite, de si superbes et si complets modèles, a été, en moins d'un demi-siècle, étudié à fond. Mais il n'en est pas de même de l'art ionique; de celui-là, l'Italie n'offrait point d'exemple : Athènes même n'en avait que deux, l'Erechtheion et la Victoire Aptère. Or, ces deux merveilles (j'allais dire ces deux bijoux) se trouvent être précisément, dans le développement de l'architecture ionique, non seulement deux exceptions, mais deux véritables bizarreries. Cette ténuité des colonnes, poussée jusqu'à la gracilité, cette coquetterie du chapiteau, paré d'un collier de palmettes, cette recherche un peu outrée de l'élégant, du joli, que rachète heureusement une admirable exécution de chaque détail, tout cela était plus propre à nous induire en erreur qu'à nous éclairer sur le vrai caractère de cet ordre d'architecture.

Ces leçons seront, je l'espère, la démonstration d'une vérité bien simple en apparence, et que cependant, en France du moins, on ne paraît, même aujourd'hui, accepter qu'avec une certaine défiance : c'est en Ionie, dans le pays où elle a pris naissance et d'où elle tire son nom, qu'il faut étudier l'architecture ionique. Et, dans le territoire de l'Ionie, il n'y a pas de région où cette étude se présente plus naturellement à l'esprit, offre plus de facilités et promette d'être plus féconde que les bords du golfe Latmique, à mi-chemin entre l'Artémision d'Éphèse et le Mausolée d'Halicarnasse, en face de l'Héræon de Samos. Là, dans un rayon de quelques lieues, nous trouvons trois temples, cités tous les trois dans l'anti-

quité comme des modèles classiques, tous trois à peu près de la même époque, et par cela même plus intéressants à comparer : tous trois enfin fouillés, en sorte que l'étude complète en est possible.

De ces temples, le premier que nous examinerons, quoiqu'il soit probablement le dernier par la date, c'est le sanctuaire d'Artémis Leucophryène, à Magnésie. Et ici, Messieurs, nous aurons la satisfaction, rarement offerte à l'historien des découvertes contemporaines en Asie Mineure, de nous entretenir de fouilles françaises. J'ai déjà cité MM. Texier et Clerget : c'est aux frais du gouvernement, avec l'aide de la marine nationale, qu'ils ont en partie déblayé le temple de Magnésie : les marbres rapportés par eux, et qui ne comprennent malheureusement pas (la difficulté des routes s'y opposait) tout ce qu'il eût été curieux de recueillir, sont déposés au Louvre. A vrai dire, ce n'est pas par ces débris d'une sculpture un peu grossière qu'il faut juger de l'importance architecturale de l'édifice d'où ils proviennent. Le sanctuaire de Magnésie n'est rien moins que le plus antique exemple, le seul à peu près conservé, d'un temple grec pseudodiptère. Il possède de plus un vaste et grandiose téménos, asile des suppliants de la déesse. Enfin, ce qui fait à nos yeux plus que doubler l'intérêt d'une œuvre d'art ou d'un édifice, il porte un nom d'auteur.

En allant de Magnésie à Priène, nous passons d'un art, curieux par ses efforts pour se rajeunir, mais empreint déjà de signes avant-coureurs de la vieillesse, à l'art le plus viril et le plus pur. Nous sommes en effet ici à cette époque d'Alexandre, qui est celle du plus brillant essor de l'art ionique. Nous y sommes avec certitude, car le temple de Priène n'est pas seulement, comme son voisin, une œuvre signée : il est de plus daté par les inscriptions, par les monnaies et par les textes. Grâce aux fouilles de M. Pullan, nous pourrons étudier en détail ce temple, de proportions restreintes, mais excellentes, d'exécution très soignée. Nous y reconnaîtrons le type classique de l'architecture de l'Ionie.

Mais, messieurs, je ne crois pas être aveuglé par mon amour-propre de fouilleur, en vous disant que, autant la ville de Milet surpassait en importance ses deux voisines, autant les temples de Priène et de Magnésie le cèdent en intérêt au grand sanctuaire du territoire milésien, au Hiéron d'Apollon Philésios à Didymes. Célèbre dans l'antiquité par son oracle, que tous les Grecs d'Asie venaient consulter, intimement mêlé à l'existence politique de l'Ionie, le temple de Didymes est digne, par son rôle historique comme par sa beauté architecturale, d'occuper une place tout à fait à part, à côté et non au-dessous de l'Artémision d'Éphèse. Strabon le cite comme le plus grand des édifices religieux du monde grec, μέγιστον νεῶν τῶν πάντων; et en effet, la hauteur des colonnes de son double ptéron (20 mètres environ), les 50 mètres de développement de sa façade décastyle, la profondeur de son naos (100 mètres à peu près), confirment pleinement ce témoignage. Ces proportions colossales n'en forment toutefois ni le seul, ni le principal intérêt : il faut y ajouter l'originalité du plan, imposé sans doute par la configuration du sol sacré, la disposition unique qui isole entièrement des regards des profanes et du voisinage du monde l'Adyton, le lieu sacro-saint où la voix du dieu se faisait entendre; ces bases de colonnes sculptées, dont, avec le temple d'Éphèse, le Didyméon offre seul l'exemple, et toute cette ornementation d'une richesse prodigieuse, si peu conforme à l'idée qu'on se fait d'ordinaire de l'art grec : ces frises d'animaux fantastiques, ces chapiteaux de pilastres, ornés de griffons ou de rinceaux, ces antes décorées de figures; tous ces morceaux enfin, où une merveilleuse fécondité d'invention, une puissance étonnante de dessin, et, permettez-moi l'expression, une « maestria » sans égale, sont, non pas gênées, non pas même contenues, mais sagement dirigées par une pureté de goût tout à fait grecque. Assurément, Messieurs, s'il fallait, d'après le seul caractère de cet art si inattendu, fixer une date au Didyméon, on hésiterait. Mais l'hésitation est impossible : les textes nous donnent les fondateurs, et avec les fondateurs la chrono-



logie de l'édifice; les inscriptions confirment entièrement le témoignage des textes. Nous avons là un monument contemporain des Apelles, des Lysippe. des Praxitèle. Grâce aux travaux de mon compagnon M. Thomas, nous pourrons le restituer dans sa splendeur primitive. Nous essayerons en même temps, aidés des passages d'auteurs qui le citent, des inscriptions nombreuses trouvées autour de ses ruines, des monnaies qui le reproduisent, de lui rendre la vie, de le repeupler de la foule des dignitaires et des prêtres, de replacer sur son piédestal la statue de bronze du dieu, de grouper tout autour les offrandes précieuses des Séleucides, d'assister même, autant qu'il est possible, à quelques-unes des cérémonies sacrées.

A ce moment, j'espère pouvoir vous montrer, non plus seulement des dessins, des estampages et des photographies, mais les marbres eux-mêmes. Donnés généreusement au Louvre par MM. de Rothschild, l'administration du musée en poursuit depuis trois mois l'installation avec toute l'activité que mérite un si bel exemple et un si riche cadeau.

Arrivés au terme de cette étude, ce sera alors le moment de jeter un regard de l'autre côté du mont Mycale, sur le temple d'Éphèse, où se sont faites l'an dernier de si belles découvertes, où d'autres peut-être se font au moment où je parle. Instruits par cette comparaison, nous pourrons alors essayer de préciser le caractère propre de l'art ionique en Asie Mineure, à l'époque de sa pleine maturité. Nous verrons en quelle mesure il sacrifie à la grâce, en quelle mesure il a la force et la majesté; dans quelles limites il est soumis, non pas à des règles numériques qui n'ont jamais existé que dans l'imagination de l'École, mais aux principes immuables du goût et de la raison; à quel point la spontanéité des artistes reste libre de varier les proportions suivant le lieu et les circonstances, le plan selon les besoins, l'ornementation suivant les goûts de chaque époque et le caprice de l'invention individuelle; comment enfin il s'aide de la sculpture, et de la peinture dont l'emploi sur les édifices

a été si longtemps nié, qu'on a depuis prodiguée avec si peu de discernement. Et nous reconnaîtrons ensemble que rien n'est plus divers dans ses manifestations, plus souple dans ses formes, plus inépuisable dans ses ressources, que cet art grec, si longtemps représenté comme uniforme, roide et froid. Je voudrais encore, Messieurs, qu'il se dégageât pour vous de ce cours une autre conviction : c'est qu'au lieu de pousser d'inutiles plaintes sur la faiblesse des études artistiques en France, il faudrait songer sérieusement au seul moyen de les relever : multiplier dans nos collections les modèles; au lieu de regarder d'un œil d'envie l'accroissement rapide des musées de Londres et de Berlin, il serait grand temps de prendre enfin notre part des trésors artistiques de l'Asie Mineure, trésors dont chaque jour l'un ou l'autre nous échappe. Je voudrais parvenir à vous faire partager cette idée, qu'au lieu d'aller de temps en temps déterrer chez quelque brocanteur de Rome ou de Naples des œuvres venues on ne sait d'où, sans patrie et sans état civil, il serait tout autrement intéressant de consacrer les mêmes sommes à rechercher, en fouillant le sol des villes antiques, des marbres que les circonstances mêmes de la trouvaille permettent presque toujours de classer du premier coup, sans hypothèses hasardeuses, à leur vraie place dans l'histoire de l'art.

X

L'ARCHITECTURE IONIQUE EN IONIE.

LE

TEMPLE D'APOLLON DIDYMÉEN [1].

Hittorff a excellemment démontré que les principes architecturaux dont les temples de l'Acropole d'Athènes nous offrent la plus savante et la plus admirable application remontent aux modestes cabanes en bois de grume et en boue dans lesquelles s'abritaient les populations primitives de la Hellade. Mais si les éléments de la construction des temples grecs ont une origine toute nationale, il n'est pas douteux que, dans les proportions des diverses parties de ces édifices et surtout dans les détails de leur ornementation, une très grande part ne doive être faite à l'influence étrangère. Dans la lourdeur massive et la rude simplicité du dorique primitif, il est facile de reconnaître l'imitation des édifices de la Phénicie et de l'Égypte, tandis que la sveltesse des colonnes ioniques fait songer aux troncs de palmier dont les architectes d'Assour faisaient grand usage, et que la base sur laquelle elles s'appuient, les volutes dont elles décorent leur chapiteau, les oves dont se pare l'entablement qu'elles supportent, rappellent sans conteste certains dé-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er Avril, 1er Juillet, 1er Septembre 1876.

tails des monuments Ninivites. Chaque jour montre d'une manière plus évidente l'immense ascendant, non seulement militaire, mais encore religieux, scientifique et artistique qu'a exercé sur tout l'Orient le puissant empire des Sinakhérib et des Sargon. Aussi ne devons-nous point être surpris que certaines idées ornementales aient passé des Assyriens aux Lydiens et aux Phrygiens, leurs imitateurs en tant de choses, et de ceux-ci aux colons grecs fixés sur la côte d'Asie Mineure, Ioniens pour la plupart. Entre les mains de ces derniers, et grâce à l'admirable sentiment du beau dont la race hellénique était douée, grâce aussi à l'abondance tout autour d'eux de matériaux bien supérieurs à ceux dont disposaient les Assyriens, ces inventions asiatiques se perfectionnèrent; la mesure dans laquelle elles pouvaient s'adapter à la construction grecque, les règles auxquelles la raison et le goût en soumettaient l'usage, furent reconnues, et il résulta de tout ce travail la création d'un ordre particulier d'architecture, qui prit à juste titre, du pays où il s'était constitué, le nom d'*ordre ionique*.

C'est en effet au cœur même de l'Ionie, à Éphèse, que dès les premières années du sixième siècle avant notre ère, au moment où le Péloponnèse, la Grande-Grèce et la Sicile se couvraient d'édifices doriques, peu après le temple de Corinthe et soixante ans avant celui d'Égine, Khersiphron de Cnosse et son fils Métagènes élevèrent, suivant l'ordonnance ionique et dans des proportions énormes pour l'époque, le premier Artémision. L'œuvre de Khersiphron périt tout entière en 356 avant Jésus-Christ, dans l'incendie allumé par Hérostratos. Les fragments mutilés en furent plus tard employés comme matériaux et enfouis dans les substructions du nouveau temple construit sur l'emplacement de l'ancien; un petit nombre ont été retrouvés par M. Richard Wood, le persévérant explorateur des ruines d'Éphèse, et envoyés par lui au British Museum. Ce sont les seuls vestiges de ce qu'était à cette époque reculée l'art ionique dans sa patrie même. Pendant toute la durée du siècle suivant, le cinquième, nous ne trouvons plus

en Ionie de trace de ses progrès : c'est à Athènes qu'il nous faut aller l'étudier. Nous l'y voyons aux Propylées, transformé par son union intime avec le dorique; à la Victoire Aptère et surtout à l'Érechtheion, condamné par la médiocrité de l'espace dont il dispose à renoncer au grandiosé, à se faire gracieux, coquet, à effiler à l'extrême ses colonnes, à parer ses chapiteaux de colliers, ses architraves de fleurons, à refouiller le marbre comme l'ébéniste refouille le bois d'un meuble. Assurément l'admiration ressentie par les modernes, plus peut-être que par les anciens, pour ce prodige de goût élégant et de soin minutieux est mille fois justifiée. Et pourtant, dussé-je attirer sur ma tête bien des anathèmes, je suis forcé d'en faire l'aveu; la seconde de ces deux merveilles me semble dans l'histoire de l'architecture ionique une déviation, une véritable escapade : déviation charmante sans aucun doute, escapade pleine d'imprévu, d'originalité, de piquant; mais ce sont là des fredaines que l'architecture ne saurait se permettre sans quelque danger : l'Érechtheion est le dernier effort de l'art ionique à Athènes.

Le quatrième siècle nous ramène en Asie Mineure. Cette époque, en effet, est pour les villes d'Ionie, rudement éprouvées par la guerre du Péloponnèse, une période de paix relative; sous l'autorité éloignée et peu gênante des satrapes de Carie, elles développent leur commerce, accroissent leurs richesses, réparent leurs murailles, et s'embellissent de nombreux monuments. C'est alors que l'architecture ionique arrive au plus haut degré de perfection qu'elle ait jamais atteint. Si, au point de vue de l'exécution des détails, elle ne produit rien, je ne dis pas d'égal, mais de comparable à l'Érechteion, au point de vue de l'effet d'ensemble, de l'heureux agencement des parties, de l'harmonie des proportions, de la majesté des lignes, ses œuvres sont incontestablement supérieures, et c'est ainsi que le jugeaient les anciens eux-mêmes, appréciateurs plus délicats, plus exercés et plus compétents que nous ne saurions l'être.

L'homme dont, en l'état de nos connaissances, le nom nous apparaît comme attaché à ce moment glorieux, est Pythios (1), génie multiple comme Phidias et Michel-Ange, et, comme ce dernier, non exempt d'une certaine forfanterie. Il professait cette opinion ambitieuse que l'architecte doit, dans chaque branche des arts ou des sciences, posséder des connaissances plus étendues que les hommes spéciaux les plus instruits. Lui-même donnait de son mieux l'exemple. Architecte, il travailla avec Satyros (353-351 av. J.-C.) au tombeau de Mausole, ce prodige d'élégance et d'audace qui remplit d'admiration l'antiquité tout entière,

Aere nec vacuo pendentia Maussolea.

et construisit (certainement avant 334) le beau temple d'Athéné Poliade, à Priène, dont M. R. Popplewell Pullan a déblayé les ruines. Statuaire, il sculpta le quadrige colossal en marbre blanc placé au sommet de la pyramide du Mausolée, et dont les restes, un avant-train de cheval et les statues de Mausole et d'Artémise, ajoutés par M. Newton aux richesses du British Museum, révèlent une originalité puissante. Écrivain, il composa, sur les édifices qu'il avait construits, des notices restées célèbres et que Vitruve cite plusieurs fois. Il y déclarait une guerre à mort à l'ordre dorique, dont les proportions lui semblaient lourdes et les règles incommodes. Fut-il aussi peintre? Est-il le même personnage que le père d'Apelles? Rien ne l'indique, mais les dates et les lieux concordent assez pour que, sans rien préjuger et en attendant de nouveaux documents, la coïncidence de noms mérite d'être notée.

Les deux monuments érigés par Pythios furent des modèles dont pendant longtemps les architectes s'inspirèrent. Le Mau-

(1) Dans les divers passages de Vitruve où ce nom est cité, les manuscrits donnent les formes les plus diverses : Pythius, Pytheus, Phileos, Phiteus, Phyteus. Pline (*H. N.* XXXVI, IV, 19) donne Pythis. Le nom grec, Brunn l'a déjà reconnu, est Πύθιος.

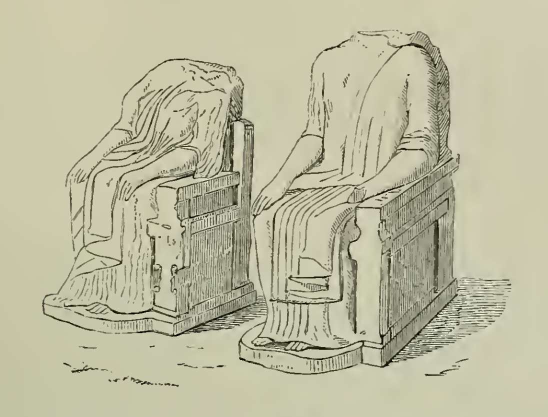
solée servit de prototype à une foule de tombeaux. Le temple de Priène resta pendant cinquante ans la règle, le κάνων usité pour la construction des temples. Lorsque les Éphésiens eurent entrepris (350 à 334) de rebâtir, dans des proportions bien supérieures à tout ce qui avait été fait jusque-là, l'Artémision brûlé par Hérostratos, ce fut l'ordre dessiné par Pythios qu'adoptèrent les architectes du nouveau temple. C'est d'après les mêmes principes que, bientôt après, Pæonios d'Éphèse et Daphnis de Milet élevèrent un monument encore plus gigantesque, celui même dont l'étude est l'objet de ces articles. Le Didyméon n'est pas seulement l'œuvre la plus considérable de l'école de Pythios, c'en est aussi la dernière production. Quelques années plus tard, deux architectes, asiatiques eux aussi, faisaient dans l'ordonnance des temples ioniques une véritable révolution. Hermogène supprimait, à Téos et à Magnésie du Méandre, la rangée intérieure du double péristyle, doublait presque la largeur des entre-colonnements, substituait aux caissons de marbre les plafonds de bois, enfin donnait à la base des colonnes un profil tout nouveau. Thargélios (1) remplaçait, dans l'Asklépieion de Tralles, les oves et les volutes du chapiteau ionique par les feuilles d'acanthe du Corinthien Callimaque, qui, jusqu'à ce jour, n'avaient jamais été adoptées pour l'ordre extérieur d'un temple (2). Ainsi se constitua une nouvelle école dont les architectes romains se firent les adeptes et dont les théories se retrouvent pour la plupart dans le *Manuel* de Vitruve.

L'histoire de l'architecture grecque est si obscure, et ceux qui ont cherché à la débrouiller l'ont surchargée de tant d'affirmations téméraires ou erronées, que ce préambule un peu

(1) Ce nom est écrit, dans les divers passages de Vitruve où il est mentionné, tantôt Tharchesius, tantôt Argelius. Aucune de ces deux formes n'est grecque : c'est très probablement Θαργήλιος qu'il faut lire.

(2) Scopas de Paros avait déjà employé le chapiteau corinthien dans le temple d'Athéné Aléa à Tégée, mais seulement pour l'ordre supérieur de l'intérieur du naos; l'ordre extérieur était ionique.

long était nécessaire pour montrer la place qu'occupe le temple de Didymes dans le développement de l'art. Mais ce n'est pas seulement à ce point de vue qu'il a une importance capitale : son caractère particulier de *temple-oracle* lui donne un intérêt tout spécial. Ses architectes ont dû adapter aux impérieuses exigences de la religion des règles de construction que l'on est trop souvent enclin à regarder comme inflexibles. De là des modifications profondes apportées aux dispositions ordinaires des temples, et l'adoption d'un plan qui n'a qu'un



Statues de la voie sacrée de Didymes. (British Museum.)

seul analogue dans toute la Grèce : celui du sanctuaire de Delphes. Ajoutons que, grâce à la libéralité de MM. Gustave et Edmond de Rothschild, il m'a été possible de faire sur l'emplacement du Didyméon des fouilles considérables. Ces fouilles ont permis à un pensionnaire de l'Académie de Rome, M. Albert Thomas, qui avait bien voulu venir me rejoindre, d'entreprendre de ce grand édifice une restauration complète. Nous n'en serons donc pas réduits dans cette étude, comme on l'est trop souvent lorsqu'on essaye de reconstruire par la pensée les monuments de l'art antique, à des hypothèses plus ou moins ingénieuses, à des raisonnements d'une trame

plus ou moins solide : nous partirons de données certaines, et certaines aussi seront presque toujours nos conclusions.

I.

LE PREMIER TEMPLE DE DIDYMES.

Ce serait une erreur de croire que la place des sanctuaires antiques ait été arbitrairement choisie par leurs fondateurs. Les dieux faisaient eux-mêmes connaître aux hommes, par quelque signe naturel ou par quelque apparition miraculeuse, l'endroit où ils aimaient à se manifester et où ils voulaient être adorés. Ces endroits étaient souvent loin de toute ville, et c'est là précisément le cas pour le temple de Didymes.

C'est à 16 kilomètres au sud de Milet, antique cité des Lélèges, conquise et hellénisée par les colons ioniens, qu'était située Didymes. Le nom de la localité est d'origine carienne (1), et, en effet, Pausanias, écrivain fort au courant des choses de l'Asie Mineure, sa patrie, nous apprend que, dès l'époque de la domination carienne sur cette côte, c'est-à-dire au plus tard dès le neuvième siècle avant Jésus-Christ, il existait en cet endroit un sanctuaire et un oracle. Les Cariens, comme tous les Sémites, plaçaient volontiers leurs autels sur les hauts lieux ; à ce point de vue, la position de Didymes avait dû attirer leur attention. C'est en effet le point culminant des plateaux qui forment le territoire milésien, et de là le regard s'étend sur un horizon immense. Au nord, la longue chaîne

(1) *Did-yma* est formé comme *Id-yma*, *Sid-yma*, *Lor-yma*, *Kib-yma*, auxquels il faut joindre *Ol-ymos*, et le nom de la tribu des *Sol-ymes*, en Lycie. *Im* est la désinence du pluriel dans les langues sémitiques, auxquelles Christian Lassen a démontré que la langue carienne devait être rattachée. — L'étymologie donnée par Lucien du mot Didymes (*Astrol.* 23) ne supporte pas l'examen.



Chapiteau d'ante de l'édicule où était placée la statue d'Apollon.

du mont Mycale, prolongée par les hautes îles de Samos et d'Icaria ; au sud, par delà le golfe appelé dans l'antiquité Bargylétique, la longue et pittoresque presqu'île d'Halicarnasse ; à l'est, la masse imposante du Latmos, la montagne sacrée où la tradition plaçait les amours et le sommeil éternel d'Endymion; à l'ouest enfin, tout le groupe septentrional des petites Sporades, les hauteurs déchiquetées de Patmos, les îles Fourni (anciennes Corsiées) et leurs montagnes de marbre, Léros, Calymnos et l'île sainte d'Esculape, Cos. Mais ce qui donnait surtout à Didymes un caractère sacré, c'était l'existence en ce point d'une de ces fentes du sol, de ces fissures étroites et profondes, comme il en existe tant en Grèce et comme en particulier on en rencontre souvent sur les plateaux calcaires du territoire milésien. Une source, peut-être saline ou sulfureuse, sourdait du fond de cette fissure (1). Or les exhalaisons de ces crevasses (χάσματα), les eaux qui en sortaient ou dont on s'imaginait entendre le bruit souterrain, passaient dans l'antiquité pour avoir une origine divine et pour communiquer l'inspiration prophétique. Un des oracles les plus fameux de la Grèce était celui de l'antre méphitique de Zeus Trophonios, en Béotie; le temple d'Apollon à Delphes était traversé par l'eau de la fontaine Cassotis, et de nombreux textes mentionnent la fissure sacrée du sanctuaire d'Apollon Cynthien, à Délos. Enfin, à Athènes même, l'Érechtheion était bâti sur la déchirure, encore visible aujourd'hui, faite au rocher de l'Acropole par le trident de Poseidon.

Lorsque les Grecs eurent dépossédé les Cariens du littoral de l'Asie, l'oracle de Didymes ne cessa pas d'être en honneur. Le Dieu dont la toute-science et la volonté se révélaient par cet oracle fut seulement hellénisé : il devint un Apollon, distingué de ses congénères de Délos et de Delphes par les surnoms de Philios ou Philésios, d'Oulios et de Didyméen.

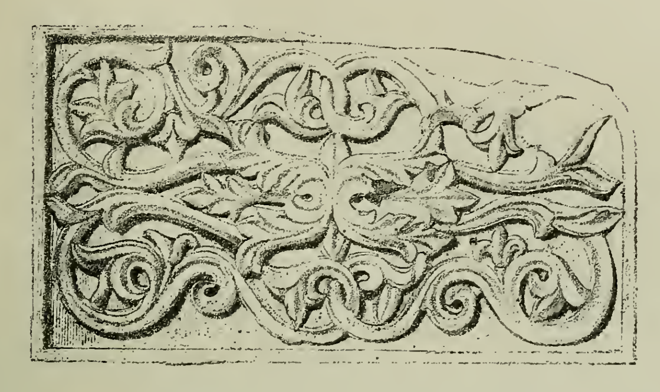
(1) Jamblique, *de Myst.*, éd. Parthey, p. 127. — Callisthènes dans Strabon, XVII, I, 43. Cf. Gelzer, *de Branchidis*.

Une puissante famille sacerdotale, celles des Branchides, qui rattachait son origine au fondateur même du culte, conserva la possession du sanctuaire. L'existence de cette famille était si intimement liée à celle du hiéron, que son nom avait fini par se substituer, dans l'usage courant, à celui de la localité même : on disait : « le temple des Branchides, τὸ ἱερὸν τὸ ἐν Βραγχίδαις, » ou plus brièvement « les Branchides, οἱ Βραγχίδαι », au lieu du « temple de Didymes ». L'oracle dont ils étaient les interprètes héréditaires était vénéré de toute l'Asie Mineure, rivalisait avec celui de Delphes et surpassait en renommée celui de Délos. De toute part on venait le consulter et acheter ou payer une réponse favorable par de riches offrandes. Le roi de Lydie, Crésus, consacrait dans le temple quantité d'objets précieux, et le Pharaon Nechao, après la victoire qu'il remporta en 608 à Magiddo sur le roi de Juda, Josiah, y envoyait le vêtement qu'il avait porté pendant la bataille.

Le temple des Branchides fut incendié, soit par Darius lorsqu'il s'empara de Milet, en 494 avant Jésus-Christ, soit par Xerxès après la bataille du Mycale (479), où les Milésiens, chargés de garder les cols par où l'armée perse pouvait faire retraite, s'étaient tournés contre les vaincus et avaient achevé leur désastre. La statue placée au fond du temple, et dont nous parlerons plus loin, fut emportée à Ecbatane, et les Branchides eux-mêmes, soupçonnés par les Perses, accusés de trahison par les Grecs, durent, de gré ou de force, suivre leur dieu dans la haute Asie. Ils s'établirent en Sogdiane, où Alexandre retrouva cent cinquante ans plus tard leurs descendants, et les fit massacrer comme sacrilèges, au nombre de trois mille. A la suite de cette dévastation du sanctuaire et de cette proscription de ses prêtres, l'oracle se tut pendant longtemps, et la source mystérieuse dont les vapeurs inspiraient le délire prophétique cessa, dit-on, de couler.

De ce premier temple de Didymes, dorique très probablement, il ne reste pas une pierre. Mais depuis le port Panormos jusqu'à l'entrée du sanctuaire montait presque en droite ligne

une avenue monumentale, bordée, comme celles qui précédaient les pylônes des temples égyptiens, de deux rangées de monuments votifs, de statues et de tombeaux. Chandler, Gell, et plus tard Texier, ont encore vu quelques-unes de ces statues en place; la base seulement en était enfouie, toute la partie supérieure dépassait le niveau des champs. En 1858, M. C.-T. Newton, dont les fouilles à Cnide étaient terminées, résolut d'explorer l'avenue des Branchides; il trouva sans



Face de base dodécagone (temple de Didymes).

grande peine et emporta à Londres dix statues, un lion et un sphinx (1). Ces marbres sont placés aujourd'hui dans la salle Lycienne du British Museum. L'aspect en est peu séduisant, à la vérité; mais la valeur historique en est immense, car de toutes les œuvres du ciseau grec parvenues jusqu'à nous, celles-là sont les plus antiques; les inscriptions que portent plusieurs d'entre elles permettent de les faire remonter avec certitude à la première moitié du sixième siècle. Entre ces dix statues, l'œil ne remarque d'abord aucune différence : toutes représentent des personnages assis carrément dans des sièges à pieds droits et à hauts dossiers, semblables à ceux que les numismates appellent sièges sacrés ou sacerdotaux; dans

(1) C.-T. Newton. *Halicarnassus, Cnidus and Branchidæ.*

toutes, les jambes sont exactement rapprochées, les bras collés au corps, les coudes pliés à angle droit, les mains ouvertes reposant sur les genoux; le vêtement se compose toujours d'une tunique talaire à manches courtes et d'un ample manteau, drapé sur une épaule et dont le bord fait par devant, juste dans l'axe du corps, trois plis superposés avec symétrie. Les têtes manquent, sauf une, assez mutilée d'ailleurs. Le travail est gauche et lourd, les formes rondes, les détails peu poussés; aucune personnalité dans la facture, rien qui montre que ces dix statues ne sont pas de la même main. Cette uniformité va si loin qu'il faut un moment d'attention pour reconnaître que de ces statues, l'une représente une femme. On sent que l'artiste milésien travaillait, comme son confrère d'Égypte, d'après un κάνων immuable. Nous sommes en effet à l'époque où les deux sculpteurs samiens Théodore et Téléclès faisant, l'un à Éphèse, l'autre à Samos, les deux moitiés d'une statue d'Apollon, ces deux moitiés, rapprochées, se réunissaient exactement.

Dans les rapports qu'il adressait au Foreign-Office pendant ses fouilles, et plus tard dans le grand ouvrage où il a exposé les résultats de ses travaux, M. Newton se montre très vivement frappé de la ressemblance que présentent les statues des Branchides avec les œuvres de l'art égyptien. Il rappelle que les Milésiens fournissaient des mercenaires à la dynastie Saïte et avaient obtenu des Pharaons le droit de fonder, sur une des branches du Nil, un comptoir qui devint une ville importante. Les auteurs des statues des Branchides, Terpsiclès et ses collègues, ne se seraient-ils point formés à l'école des sculpteurs égyptiens? Assurément, il n'y a là rien d'impossible, ni même d'invraisemblable; j'avoue cependant que si l'inspiration égyptienne est évidente dans le lion couché, qui rappelle, avec beaucoup plus de lourdeur et de maladresse, les admirables lions saïtes du Louvre, si elle est incontestable dans le sphinx, je la remarque beaucoup moins dans les dix statues d'hommes, œuvres d'art bien plus importantes. Sans doute l'im-

mobilité hiératique des attitudes, le manque absolu d'expression et de personnalité, le parti pris d'exécution enfin, sont communs aux marbres des Branchides et aux œuvres de la décadence égyptienne. Mais il y a dans les rondeurs du rendu, dans la disposition des vêtements, surtout dans la coiffure et dans l'interprétation de la figure humaine, quelque chose de tout différent. S'il y a dans ces marbres quelques emprunts faits à la tradition égyptienne, la part d'influence assyrienne me paraît bien plus considérable encore, que cette influence se soit exercée directement ou par l'intermédiaire de ces peuples de la Phrygie et de la Lydie dont, grâce aux beaux travaux de M. G. Perrot (1), nous commençons à connaître la civilisation. Si, sans quitter le British Museum, nous passons de la salle lycienne à l'entrée du musée assyrien, il est impossible de ne pas être frappé de l'analogie que présente avec les statues des Branchides celle du roi Salmanasar.

II.

LE SECOND TEMPLE.

A quelle époque le dieu de Didymes recouvra-t-il la voix? nous ne le savons pas au juste, mais c'est certainement avant 334. Cette année, en effet, au moment où Alexandre, déjà entré à Éphèse, prenait de vive force Milet, Séleucus, alors simple chef d'un corps de cavalerie dans l'armée du conquérant, venait, déjà las d'une expédition qui n'en était pourtant qu'à ses débuts, demander à l'oracle s'il ne ferait pas mieux de laisser là son maître et de retourner tranquillement dans sa patrie. Apollon lui répondit : « Ne te presse point de regagner l'Europe : l'Asie vaut bien mieux pour toi. »

(1) G. Perrot. *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie* etc. — Mélanges archéologiques : l'*Art de l'Asie Mineure*.

Séleucus n'oublia pas cette réponse lorsqu'il eut trouvé un grand empire dans l'héritage d'Alexandre (1) : il renvoya à Didymes la statue colossale d'Apollon emportée par les Perses à Ecbatane. Ce fait, attesté par plusieurs auteurs, est très important pour la fixation de la date à laquelle le Didyméon fut reconstruit. Il était tout à fait contraire aux idées religieuses des Grecs, comme il l'est d'ailleurs au simple bon sens, de placer la statue d'un dieu dans un sanctuaire, par suite d'y inaugurer le culte, avant que l'édifice ne fût débarrassé des maçons. La simple consécration d'offrandes dans un temple non achevé passait pour une impiété. Il est donc nécessaire d'admettre qu'au moment où Séleucus fit rapporter à Didymes la statue d'Apollon, le temple était, sinon terminé (il ne l'a jamais été), du moins déjà dans l'état où il est resté depuis, et que, le gros œuvre achevé et le trésor de Milet épuisé par la dépense, on avait renoncé à pousser plus loin les travaux. La date de la mort de Séleucus (281) est donc, pour l'achèvement approximatif du temple, une date minimum au-dessous de laquelle on ne peut descendre, et sur laquelle il faut évidemment anticiper de plusieurs années, car, d'une part, le renvoi de la statue semble se placer plus logiquement au début du règne de Séleucus qu'à la fin, et de l'autre la poursuite des travaux jusqu'à ce que l'édifice fût en état de recevoir le dieu a sans aucun doute duré bien des années.

Il y a plus : les auteurs qui nous apprennent cet acte de piété de Séleucus n'auraient eu garde d'oublier de nous prévenir s'il avait contribué à la construction du temple. De leur silence on peut donc conclure que cette construction avait été faite avant son règne et qu'on n'y travaillait déjà plus. Cette conclusion

(1) Les Séleucides témoignèrent pendant longtemps une dévotion particulière à Apollon Didyméen. Les tétradrachmes d'Antiochus Soter portent au revers le dieu assis sur l'Omphalos, dans la posture caractéristique où se tenait la prêtresse lorsqu'elle rendait des oracles. Séleucos Callinicos et Antiochus Hiérax firent au temple des dons nombreux énumérés dans une inscription encore aujourd'hui existante.



Ruines du temple d'Apollon, à Didymes.

est d'ailleurs logique, car au milieu des longues guerres des généraux d'Alexandre, ni aucun d'eux ni aucune des villes d'Asie, engagées bon gré mal gré dans la lutte, ne pouvait assurément consacrer à un édifice les sommes énormes que le Didyméon a dû coûter. Or, peu d'années avant le règne de Séleucus, se place un fait d'une importance capitale dans l'histoire de Milet : la prise d'assaut de la ville par Alexandre en 334. Plusieurs quartiers furent brûlés, le reste mis au pillage, un grand nombre d'habitants vendus comme esclaves. Ce n'est évidemment pas de longtemps après un pareil désastre que les Milésiens ont pu entreprendre une œuvre aussi gigantesque. Et si l'on rapproche de ces considérations le fait que Séleucus, à son passage à Milet en cette année 334, trouva l'oracle déjà rétabli, on admettra, je pense, sans peine, que la construction du temple a dû avoir lieu avant 334, pendant cette époque de prospérité qui suivit le traité d'Antalcidas et précéda la conquête d'Alexandre, et que c'est précisément la ruine de Milet qui interrompit l'œuvre à moitié faite.

S'il était certain que l'édifice construit à Didymes par Pæonios d'Éphèse et Daphnis de Milet fut le second temple, et non pas le premier, nous trouverions encore là une confirmation des déductions précédentes; car Pæonios travailla aussi à Éphèse, et l'Artémision d'Éphèse était à peu près achevé en 334 av. J.-C. Mais les témoignages de Vitruve, de Strabon et de Pline à propos de l'Artémision et du Didyméon sont tellement obscurs et confus, les divers temples, les uns du sixième siècle, les autres du quatrième, y sont si mal distingués les uns des autres, qu'il est impossible de déterminer d'une manière incontestable la date des architectes dont les noms nous ont été conservés.

Ainsi, en résumé : certitude que le Didyméon était déjà, plusieurs années avant 281, en l'état où il est resté; très grande probabilité que la construction en est antérieure à 334; certitude qu'il est l'œuvre d'élèves de Pythios; vraisemblance que ces élèves étaient Pæonios et Daphnis.

Le Didyméon, nous l'avons dit, ne fut jamais achevé : Pausanias le déclare formellement. Caligula eut un moment l'intention de le terminer; il en fut de ce projet comme de beaucoup d'autres qu'il avait conçus : la mort ne lui laissa pas le temps d'en commencer l'exécution. L'examen des ruines montre que l'intérieur du temple était à peu près fini : il ne restait plus qu'à ravaler quelques moulures. A l'extérieur, les colonnes du pronaos étaient cannelées, mais les bases n'en étaient pas toutes sculptées; l'entablement était posé et fini; il est impossible de savoir si le fronton était resté vide ou s'il avait reçu une décoration sculpturale. Sur la façade latérale nord, les colonnes n'étaient cannelées que sur une partie de la longueur; sur la façade latérale sud, ainsi que derrière la cella, elles étaient restées épannelées. C'est donc une restitution, certaine d'ailleurs, plutôt qu'une restauration proprement dite, que M. Thomas a dû faire et qu'il me reste maintenant à expliquer; mais auparavant il est nécessaire de dire comment les données indispensables à cette restitution ont été obtenues. — Le récit de ces travaux paraîtra, je le crains bien, un peu froid et aride : c'est qu'en effet les fouilles sont souvent arides et ennuyeuses; le travail avance lentement, au milieu de mille et mille difficultés, de déceptions et de tâtonnements; souvent une découverte inopinée est suivie de longs jours de vaine attente. Pour faire de semblables recherches un drame où l'intrigue soit fermement nouée, où les événements marchent sans dévier vers un dénoûment certain, où l'intérêt aille *crescendo* jusqu'au dernier moment, il faut certains artifices de composition auxquels la science ne doit pas, je crois, recourir. Dût l'intérêt de ces pages en souffrir un peu, nos lecteurs ne me blâmeront pas, j'en ai la ferme confiance, d'avoir tenu à être sincère.

III.

FOUILLES.

Le temple de Didymes a été renversé par un tremblement de terre, à une époque assez récente, car une petite église a été ensevelie par la catastrophe. Les tambours des colonnes et les blocs qui formaient les murs du naos ont été précipités en tous sens, les uns dans l'intérieur du périmètre de l'édifice, les autres bien loin au delà. Trois colonnes seulement sont encore debout, deux au nord, adjacentes, une autre au sud, isolée. Ces trois colonnes dominent de beaucoup l'amoncellement des débris et se voient de fort loin en mer. Au commencement de ce siècle, des Grecs de Samos sont venus bâtir un village en cet endroit. Ces gens, s'ils ne démentent pas toujours le dicton fort en vogue dans l'Archipel : « Σαμιώτης, κλέφτης : Samien, voleur, » sont intelligents, actifs et bons ouvriers. Les maisons assez misérables qu'ils se sont construites se pressent tout autour du temple, grimpent même çà et là sur les ruines, s'appuient sans façon aux colonnes, aux restes de murs. Du côté est, sur un monticule formé par les décombres, s'élève un moulin à vent.

C'est de ce moulin que l'on peut le mieux se rendre compte de l'aspect et du plan des ruines. Si on regarde de là vers le sud-ouest, on aperçoit à ses pieds un vaste espace rectangulaire dont les côtés sont dessinés par de grandes masses de blocs superposés en désordre. Le niveau général atteint par la crête de ces entassements de blocs est à peu près à la hauteur des terrasses des plus hautes maisons du village. Le milieu de ce rectangle forme une dépression qui était, avant les fouilles, remplie elle aussi de blocs, ceux-là alignés à côté les uns des autres, comme si un grand pan de mur s'était écroulé d'une seule masse et ne s'était disjoint qu'après sa chute. Cette dé-

pression était tout entière couverte d'épaisses touffes de figuiers sauvages, poussés entre les interstices des blocs, et qui, trouvant là une fraîcheur constante, manifestaient leur vigueur par le vert sombre de leur feuillage. En se glissant entre les branches, on apercevait, vers le fond de la cavité qu'ils recouvraient, des fragments d'architecture et de sculpture monumentale, déjà, pour la plupart, dessinés tant bien que mal dans les ouvrages des dilettanti et de Texier. Çà et là aussi, dans les intervalles des blocs accumulés en bourrelet sur les côtés du rectangle, on entrevoyait les restes d'un gros mur. Cet espace rectangulaire était évidemment le naos, et comme aucune ouverture n'existait au fond, le pronaos devait certainement être cherché vers l'est, soit sous le moulin, soit plus loin encore.

De notre poste d'observation, tournons-nous maintenant vers le nord. Presque à nos pieds, au bas du monticule sur le sommet duquel nous sommes, deux grandes et belles colonnes sont encore debout, cannelées, bien conservées. Au-dessus de leurs chapiteaux est encore en place le morceau d'architrave qui les relie. Le bas de ces deux colonnes est enfoui sous terre, et une maison s'appuie à l'une d'elles. Si, en partant de ces deux colonnes, on fait le tour du naos par l'ouest, on rencontre de distance en distance, dans les rues et au fond des maisons, des bases de colonnes et des tambours tombés les uns sur les autres comme des capucins de cartes. Ce n'est que du côté sud du temple, et dans une position symétrique à celle de la plus orientale des deux colonnes du côté nord, qu'il s'en trouve une troisième debout, en partie enfouie comme les autres, et restée épannelée. Les Grecs, on le sait, ne taillaient les cannelures qu'une fois tous les tambours mis en place, afin d'éviter les cassures des arêtes pendant l'opération difficile du montage. Sur le chapiteau de cette colonne s'était établi au moyen âge un moine stylite : on voit encore les restes de la maisonnette qu'il avait bâtie là pour s'abriter.

A l'est des ruines, entre cette colonne non terminée et les deux du côté nord, s'abaisse, depuis le moulin, une longue pente



Chapiteau de pilastre. Temple de Didymes.)

douce où les blocs sont recouverts de terre, et au milieu de laquelle s'élèvent deux maisons contiguës. Au bas de la pente, d'autres maisons se pressent, des deux côtés d'une rue dirigée du nord au sud; au delà de cette rue s'étend le gros du village.

Tel était l'état des ruines de Didymes lorsque, dans les premiers jours de mai 1873, nous vînmes, M. A. Thomas et moi, nous établir dans le village.

Déblayer complètement le temple était un travail trop considérable pour qu'il fût possible de songer un seul instant à l'entreprendre, avec la somme dont je disposais encore (1) et avec le matériel fort restreint que j'avais entre les mains : deux paires de moufles en fer, quelques bois de bigues, quelques câbles, trois crics, des pinces, des pioches, des pelles et des brouettes. Il ne pouvait être question que de deux choses : recueillir les renseignements nécessaires à mon compagnon de voyage pour une restauration de l'édifice; extraire des ruines et expédier en France les morceaux de sculpture monumentale déjà visibles, et ceux que le hasard des fouilles ferait découvrir.

Je m'occupai aussitôt d'accomplir ce double programme.

Malheureusement, une des parties du temple les plus intéressantes à tous égards, le fond du pronaos et sa communication avec le naos, était évidemment juste sous la montagne de débris au sommet de laquelle s'élevait le moulin. Acheter ce moulin, le détruire et déblayer l'énorme amas de ruines qui lui servait de soubassement, eût été beaucoup trop coûteux. Travailler au-dessous de lui, au pied de cet amoncellement de blocs superposés au hasard, sujets par suite à glisser et à s'ébouler à l'improviste, était chose fort délicate.

Gênés par cet obstacle insurmontable, force nous était de borner notre tâche aux quatre points suivants :

(1) J'avais déjà fait des fouilles considérables à Milet et à Héraclée du Latmos.

1° Dans le naos, il fallait reconnaître le niveau du dallage antique, la place de la fissure sacrée, la disposition, le long du mur de la cella, des pilastres qui le soutenaient à l'intérieur, et la décoration de la base de ces pilastres. Il fallait enfin chercher s'il ne restait pas quelque débris du piédestal de la statue du dieu; la statue même étant en bronze, il n'y a aucun espoir de la retrouver.

2° Dans la partie du pronaos située à la hauteur du moulin, on voyait du côté sud une sorte de chambre rectangulaire creuse, obstruée par de gros blocs entre lesquels il était impossible de passer. Quelques vieillards se rappelaient avoir pu, dans leur enfance, se glisser dans cette cavité et y avoir trouvé un escalier comblé, au bout de quelques marches, par les terres éboulées. On ne pouvait déblayer cet escalier sans ébranler le monticule du moulin, mais la même recherche était possible du côté nord, où un plus grand espace existait entre le moulin et le mur latéral du pronaos. Bien que de ce côté l'amoncellement des terres ne laissât voir aucune trace de chambre, il était probable qu'il existait là une disposition analogue à celle du côté sud. Il était important de vérifier cette particularité si originale dans la disposition d'un temple grec.

3° Au pied des deux colonnes du côté nord, la configuration du terrain se prêtait particulièrement à la recherche de la base du mur du naos et de la base des colonnes elles-mêmes. Le dallage du péristyle une fois trouvé, il resterait à mesurer, au moyen d'un échafaudage, la hauteur et le galbe des colonnes, et à en dessiner le chapiteau.

4° Enfin, au moment même où nous nous installions à Didymes, M. Richard Wood avait le bonheur de découvrir, au milieu des ruines malheureusement bien saccagées de l'Artémision d'Éphèse, une des bases de colonnes sculptées, mentionnées par Pline dans un texte célèbre et torturé de toutes les manières par les commentateurs modernes. J'avais pu voir moi-même, à la station d'Ayasolouk, cette base, l'œuvre la plus admirable de la sculpture décorative grecque après les frises

du Parthénon. Le temple de Didymes, contemporain de celui d'Éphèse, n'avait-il pas, lui aussi, quelques-unes de ses colonnes décorées de bases sculptées? S'il en était ainsi, c'était évidemment du côté de la façade qu'on avait le plus de chance de faire une heureuse trouvaille. Quoique les maisons couvrissent en partie cette façade et rendissent de ce côté les travaux fort difficiles, il fallait à tout prix tenter cette recherche.

Ce programme une fois arrêté, et les négociations nécessaires pour l'expropriation de quelques jardinets, fours et pans de mur, menées à bien, non sans mille glapissements, pleurs et malédictions de la part des femmes, et sans force tentatives des gros bonnets du village pour exploiter le besoin que j'avais de leur concours, les quatre points furent attaqués simultanément dès les premiers jours de mai. A partir de ce moment, les fouilles furent poussées avec une activité soutenue jusqu'à la fin de juillet. Le nombre des ouvriers employés ne fut jamais inférieur à cinquante, et s'éleva parfois jusqu'à la centaine. C'était le plus grand nombre d'hommes que l'on pût faire travailler utilement sur un espace aussi restreint.

De nos quatre fouilles, la première, celle du naos, fut loin de donner les résultats que nous en attendions. Une fois que la mine eut un peu déblayé le terrain, une tranchée longitudinale fut ouverte dans l'axe de la cella, et sur toute la longueur possible. Au bout de trois semaines, on était déjà parvenu à un niveau beaucoup plus bas que celui du péristyle du temple, et cependant la pioche ne rencontrait encore ni le dallage du naos, ni le massif de construction sur lequel ce dallage, s'il avait jamais existé, eût forcément dû reposer. Une tranchée transversale, poussée de l'extrémité est de la première vers le mur sud du temple, nous fit bientôt découvrir le pied de ce mur : il était en effet de beaucoup en contre-bas du sol du péristyle, mais cependant au-dessus du niveau auquel était descendue la première tranchée. Celle-ci cependant continuait à se creuser péniblement; il avait fallu établir des banquettes pour le pelletage des terres, et déjà les ouvriers avaient grand'peine à

jeter les déblais sur ces banquettes. Les deux parois de la tranchée, presque verticales, et formées de terre meuble surmontée d'une masse pesante de blocs, menaçaient de s'ébouler sur les ouvriers. Force me fut d'arrêter le travail, sans avoir pu ni atteindre la place où avait dû être la statue, ni parvenir à la profondeur du sol antique au milieu de la cella, à l'endroit où avaient dû être la fissure sacrée et l'*Omphalos* prophétique. Malgré cette déception, la fouille n'en avait pas moins constaté d'une manière certaine deux faits fort importants :

1° Le pied du mur de la cella était, à l'intérieur, beaucoup plus bas qu'à l'extérieur;

2° Le sol au milieu du temple était encore plus bas, et en ce point il n'y avait jamais eu de dallage. Nous reviendrons longuement sur ces résultats lorsque nous entreprendrons la restauration du temple.

Restait à dégager la porte par laquelle la cella communiquait avec le pronaos. Serait-il possible de le faire? la chose était fort douteuse. Toute cette partie était en effet couverte d'énormes blocs entassés les uns sur les autres et arc-boutés réciproquement, de sorte que le déplacement d'un seul pouvait entraîner l'écroulement de plusieurs autres; or, immédiatement au-dessus, était la plate-forme du moulin. La terre qui remplissait les interstices de ces blocs empêchait de se rendre compte des dimensions de chacun d'eux, de l'effet que pouvaient produire les pinces et les crics, et compliquait singulièrement le travail.

Néanmoins un petit nombre d'ouvriers, choisis parmi les plus forts et les plus adroits, furent mis à l'œuvre et attentivement dirigés. On fit d'abord crouler quelques blocs qui roulèrent comme une avalanche jusqu'au fond de la tranchée creusée au milieu de la cella. On put apercevoir alors le haut des demi-colonnes engagées qui flanquaient la porte et auxquelles avait appartenu un beau chapiteau corinthien dessiné jadis par les dilettanti et détruit depuis. Ensuite, en calant avec des pierres et des bois mis en tous sens les blocs qu'il était impossible

d'enlever, on put creuser entre ces deux demi-colonnes une sorte de trou de taupe, qui permit d'apercevoir successivement les jambages, puis le seuil de la porte, de constater que ce seuil était à plus de $3^m,50$ au-dessous du pied du mur de la cella, du côté intérieur, enfin d'apercevoir les premières marches de l'escalier qui rattrapait cette différence de niveau et permettait de descendre du pronaos dans le sanctuaire. Ainsi se trouvaient confirmés les résultats de la fouille précédente et expliqués des textes précis, relatifs au temple de Delphes, qui n'avaient jamais été compris jusque-là. Nous y reviendrons tout à l'heure.

Si les trois fouilles entreprises dans le naos n'avaient pu, à cause des difficultés matérielles, donner tous les résultats que nous en attendions, en revanche celle entreprise au nord du moulin, pour vérifier s'il n'y avait pas de ce côté un escalier semblable à celui dont on apercevait les indices du côté sud, réussit beaucoup mieux et put être poussée beaucoup plus loin que nous l'avions espéré. Il suffit d'enlever quelques pieds de terre mêlée d'éclats de pierre pour dégager la cage d'un escalier de marbre à deux volées parallèles, fort bien conservé, et dont nous atteignîmes au bout de quinze marches le palier inférieur. Sur ce palier s'ouvrait à gauche, c'est-à-dire du côté de l'axe du pronaos, une porte large de $1^m,80$, encombrée de terre, d'éclats de pierre et de blocs à demi en équilibre: les deux jambages de cette porte, en beau marbre blanc, avaient été, lors de la ruine de l'édifice, fortement ébranlés. Sur le seuil, on voyait encore les trous de scellement des gonds, ceux où entraient les verrous des battants, et les sillons circulaires creusés par le tournage de ces derniers. Pourrions-nous nous avancer au delà de ce seuil, pénétrer, ne fût-ce que de quelques pieds, dans l'espace compris entre les deux escaliers et sur lequel s'élevait ce moulin maudit dont nous aurions salué avec une joie peu charitable l'incendie ou l'éboulement? Le danger de l'entreprise était si évident que nous ne trouvâmes parmi nos ouvriers qu'un seul homme assez *casse-cou* pour consentir

à travailler en cet endroit : c'était un nommé Pavlos, à moitié fou et qui s'était épris d'affection pour nous parce que nous le défendions de notre mieux contre les lazzis et les bourrades de ses camarades; il travaillait à petits coups, attaché par les reins à une corde dont deux hommes, postés en haut de l'escalier, tenaient l'autre bout, prêts à hisser vivement si quelque éboulement s'annonçait. Mon contremaître, M. A. Veux, jeune Français Smyrniote fort intelligent, ou moi-même, restions sans cesse les yeux fixés sur la muraille du remblai que notre homme affouillait à la base. Nous pûmes ainsi dégager, au delà du seuil, un degré : le palier inférieur de l'escalier était donc plus haut que le dallage de la salle sur laquelle s'ouvrait la porte. A ce moment la fouille présentait l'aspect d'une niche creusée dans un sol friable à l'extrême, composé qu'il était de poussière et de menus débris, et au-dessus de cette niche étaient suspendus des blocs branlants impossibles à soutenir au moyen des bois en ma possession, et dont l'étranglement de la porte empêchait seul la projection en avant. Le danger devenait si sérieux que je ne crus pas pouvoir exposer plus longtemps la vie d'un homme, et fis abandonner le chantier. Aussi bien avions-nous éclairci complètement le problème qui nous occupait, et acquis la certitude :

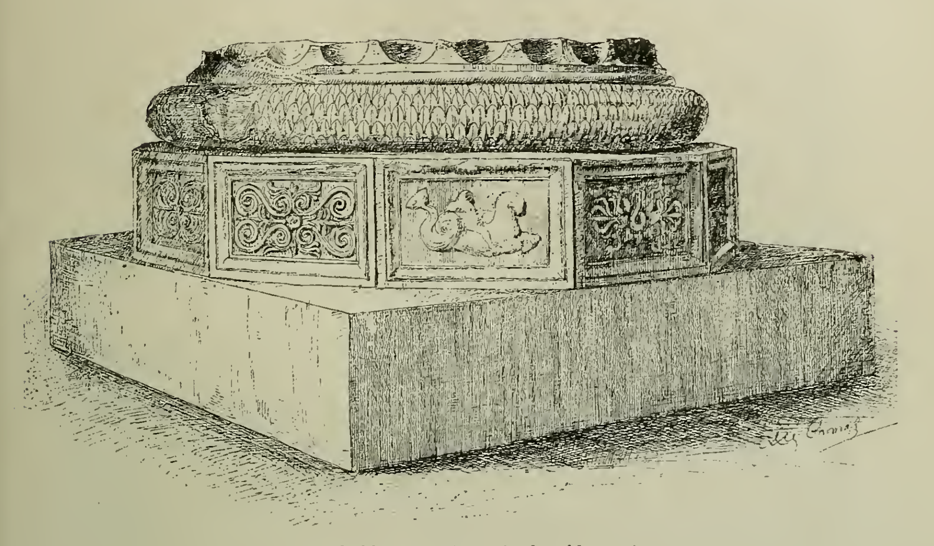
1° Que le fond du pronaos ne communiquait pas directement avec le naos, suivant la disposition ordinaire des temples, mais formait une salle séparée dont les textes relatifs au temple de Delphes nous faisaient connaître le nom grec, l'οἶκος ou *chambre;*

2° Que des deux côtés de cette salle se trouvaient des escaliers donnant accès à un comble situé au-dessus du pronaos.

Commencée en même temps que celle de l'escalier, la fouille des colonnes était terminée bien auparavant. Un jeu de moufles, fixé à un long câble passé autour de l'architrave, servit à retirer les blocs tombés des parties supérieures du mur du naos. Après avoir ainsi enlevé cinq mètres de remblai, on découvrit la moulure qui ornait le bas du mur du temple, et en même temps

les bases des deux colonnes, assez bien conservées et peu différentes des bases de Priène, du Mausolée et d'Éphèse. La difficulté de supprimer une rue du village, jointe à la profondeur du remblai, nous décida à ne pas continuer la fouille en avant jusqu'aux degrés du péristyle dont le nombre resta ainsi indéterminé.

La base relevée, il fallait trouver par une mesure directe la



Base dodécagone. (Temple de Didymes.)

hauteur exacte de la colonne, évaluée par Texier, d'après une triangulation approximative, à environ 20 mètres, et en dessiner le chapiteau dont on n'avait que des croquis assez peu exacts. Du monticule du moulin, nous fîmes donc lancer par-dessus l'architrave une pierre attachée à une ficelle. Cette ficelle servit à hisser une corde. Alors un vieux marin de Samos, plein d'ardeur et très ingambe malgré ses soixante-dix ans, le « capitaine Zaccaria », comme son humeur raisonneuse et ses airs d'importance nous l'avaient fait familièrement appeler, grimpa comme un chat le long de cette corde et amarra solidement au moyen de câbles passés au-dessus d'un des chapiteaux deux

poulies qui servirent à monter un échafaudage de planches construit de manière à faire tout le tour d'une des colonnes. Nous nous faisions hisser jusqu'à cet échafaudage au moyen d'une troisième poulie et d'une corde terminée par une boucle. Le vent, très violent sur la côte d'Asie Mineure pendant l'été, faisait bien grincer les câbles et vaciller cette galerie de bois suspendue à 20 mètres en l'air. Néanmoins, mon compagnon de voyage put y travailler plusieurs jours de suite, et relever avec la plus minutieuse exactitude tous les détails du chapiteau.

Cependant notre attention se concentrait peu à peu sur les travaux du pronaos, et, à mesure que la fin ou le ralentissement des autres fouilles le permettait, c'est là que je reportais ouvriers et matériel.

Ce côté des ruines formait, nous l'avons vu, une longue pente douce recouverte de terre, et s'abaissant depuis le moulin jusqu'au plus épais du village. Une rue dirigée du nord au sud et bordée de deux rangées de maisons occupait le bas de la pente. Autant que nous pouvions en juger, elle recouvrait en grande partie la rangée de colonnes de façade. Au milieu de l'espace entre cette rue et le moulin s'élevaient deux maisons à l'une desquelles était attenant un petit jardinet de 8 ou 10 mètres carrés à peine. Qui n'a point entendu glapir, sangloter, hoqueter les femmes des villages grecs, à une lamentation funèbre (μυριολογία), ne peut se faire une idée de la tempête que souleva l'expropriation de ces quinze ou vingt pieds de tomates et de cette brassée de haricots, mieux payés par nous qu'ils ne l'eussent été à Paris à la fin du siège. Il fallut l'intervention du *Medjlis* (conseil des notables) pour arrêter ce torrent de larmes, entrecoupées de menaces et accompagnées de spasmes nerveux, devant lequel les ouvriers avaient dû s'arrêter; le calme rétabli, on se mit vivement à l'œuvre.

Nous avions choisi comme point de départ de nos fouilles l'extrémité du mur latéral sud du pronaos, en termes techniques la παραστάς ou ante méridionale. En ce point la destruction du jardinet nous donnait assez de place pour nous remuer,

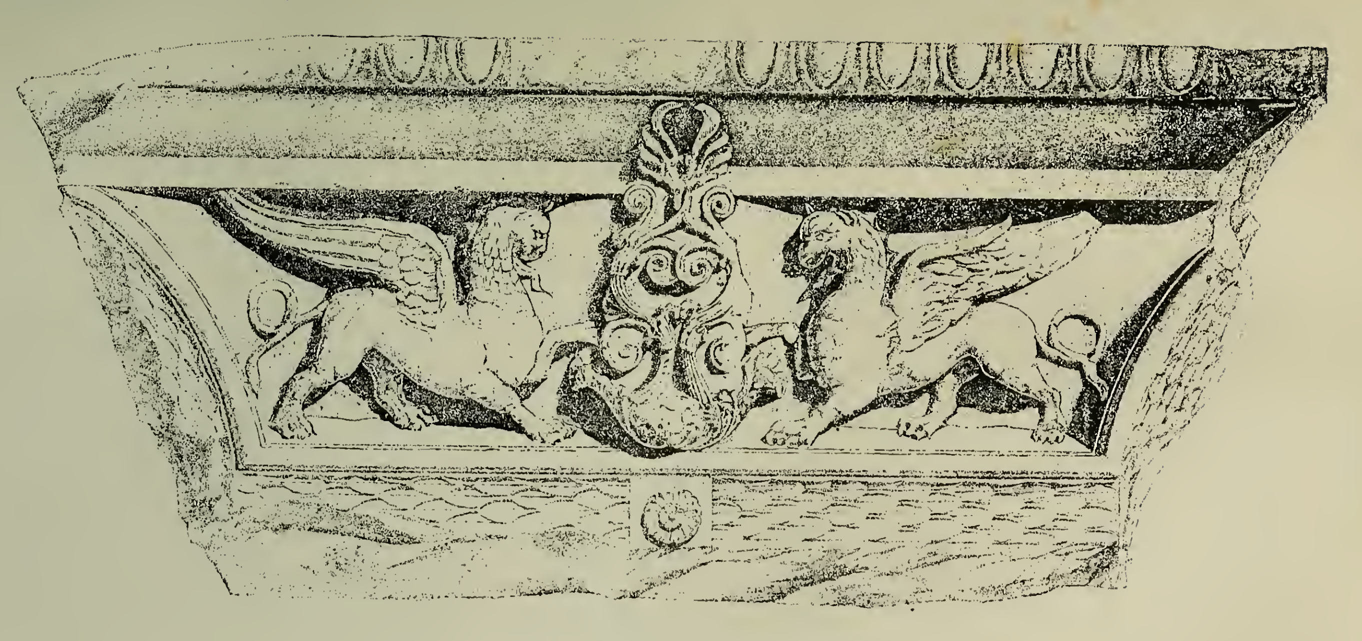
tandis que du côté nord du pronaos il eût fallu commencer par la démolition de deux maisons. Le haut du mur fut bientôt dégagé jusqu'à son extrémité et peu après apparurent presque simultanément la colonne située dans le prolongement de l'ante, et celle placée à la hauteur de l'ante, à l'intérieur du pronaos, cette dernière assez abîmée, l'autre parfaitement intacte; le remblai était formé de ce côté d'un mélange de gros blocs d'architrave, de tambours brisés, de fragments de caissons, enchevêtrés les uns dans les autres et empâtés dans une terre compacte. Pour comble de malechance, le voisinage des maisons interdisait de recourir à la mine. Il fallut embraguer tous ces blocs l'un après l'autre, les hisser au moyen d'une bigue et d'un palan, puis les tirer à travers une ruelle étroite et tortueuse. Aussi est-ce avec de grandes fatigues que l'on parvint à la profondeur d'une dizaine de pieds, profondeur à laquelle on trouva à la fois, et la base de l'ante, décorée d'une moulure admirablement belle et bien conservée, et la base de la colonne située en avant, intacte elle aussi, et semblable à celle des deux colonnes du côté nord. Nous reconnûmes encore deux des colonnes situées dans l'intervalle des antes, et dont il était nécessaire de connaître la position pour dresser le plan exact du pronaos.

Pendant que ces dernières recherches s'achevaient, un grand effort était fait pour mettre à découvert la colonne extérieure de la façade, située dans le prolongement de l'ante et immédiatement au delà de celle qui avait été dégagée de prime abord. Le souvenir de la base sculptée trouvée par M. Wood à Éphèse me trottait dans la tête. Aussi portai-je de ce côté-là mes meilleurs ouvriers et la plus grande partie de mon faible matériel.

Le haut de la colonne cherchée fut assez vite trouvé et mis à nu sur la moitié de son pourtour tournée vers le temple; la moitié extérieure restait engagée sous le mur d'une maison. Mais lorsqu'il fallut creuser plus profondément, de grandes difficultés se présentèrent. Toute la colonne était en effet comme encastrée dans un mur formé par la juxtaposition de gros blocs

pris à des édifices antiques. Ce mur, évidemment construit au moyen âge, avant la destruction du Didyméon, pour barrer toute la façade et faire du temple un château fort, avait une épaisseur de plus de 3 mètres, et derrière était une sorte de banquette, construite de même et allant jusqu'à la seconde rangée de colonnes. Il fallait dégager successivement chacun des blocs à coups de pince, passer dessous des bragues, et les hisser au moyen du palan; toutes manœuvres assez difficiles dans un espace resserré de tous côtés par des maisons. Nos efforts furent heureusement récompensés par la découverte d'une base du profil le plus original, et dont le gros mur qui nous avait coûté tant de peine avait du moins préservé de toute atteinte les délicates sculptures : c'est la plus voisine de la porte d'entrée, au Louvre, dans la salle Rothschild. Au premier abord, cette base paraissait intacte: mais lorsqu'elle fut bien nettoyée, nous nous aperçûmes que du côté extérieur elle était partagée par d'imperceptibles cassures en une infinité de fragments restés exactement juxtaposés, mais dont beaucoup s'enlevaient par le simple effort de la main. Le choc des colonnes voisines, lors de l'écroulement du temple, et l'ébranlement du sol causé par la catastrophe, étaient sans doute les coupables de ce ravage.

Pour dégager tout le pourtour de cette base de manière à la dessiner d'abord, à l'enlever ensuite, il fallut soutenir en dessous le mur d'une maison à l'aide d'un madrier posé de champ et supporté par des étais verticaux. Pendant ce travail, le propriétaire de la maison, un pauvre vieillard, restait du matin au soir accroupi au fond de sa cave largement éventrée par la fouille, et contemplait fixement les ouvriers avec des yeux pleins de larmes. Les rayas de ces pays sont si habitués aux promesses des fonctionnaires turcs que notre parole d'honneur de refaire, après l'extraction de la colonne, un solide soubassement à la maison, n'avait pas eu le pouvoir de rassurer le pauvre paysan; il ne commença à se consoler que lorsqu'il vit les maçons à l'œuvre.



Chapiteau de pilastre, (Temple de Didymes.)

Il fallut triompher des mêmes obstacles matériels pour atteindre et pour isoler la colonne de façade suivante, en allant vers l'axe de l'édifice. Celle-ci (c'est la seconde dans la salle du Louvre) n'apparut que plusieurs jours après.

Beaucoup plus abîmée que la première par des infiltrations d'eau, elle était, elle aussi, en partie engagée sous une maison; cette maison appartenait à un vieux pappas, ivrogne et colère, justification vivante du dicton grec :

Ἀμάθης καὶ κακοήθης
Ἀκαμάτης καὶ φαγάς,
Τίποτα δὲν τοῦ μένει
Παρὰ νὰ γένῃ πάππας.

« Ignorant et vaurien, fainéant et glouton, il ne lui reste plus qu'une chose à faire : devenir pappas. »

Notre homme se fâchait tout rouge à la plus engageante proposition d'achat, d'indemnité ou de reconstruction de sa bicoque. Je voulus alors essayer de la soutenir comme j'avais fait de l'autre, au moyen d'une pièce de bois glissée sous le mur. Mais la maison du pappas était vieille et mal bâtie; dès qu'on travailla dessous, de grosses lézardes s'ouvrirent dans les murailles. Cet accident eut d'ailleurs un bon résultat : devant la nécessité, le pappas cessa ses criailleries, accepta les propositions que je lui avais d'abord faites, et laissa démolir son mur.

Il ne fallait pas songer à enlever la colonne suivante; il eût fallu jeter bas non seulement la maison du pappas tout entière, mais une autre encore, celle-là grande et neuve. Tout ce qui nous parut possible, ce fut de pratiquer une sorte de galerie par laquelle mon compagnon de voyage pût se glisser à quatre pattes jusqu'à la colonne, la mesurer et la dessiner; celle-ci était assez analogue comme profil à la première trouvée, avec cette différence que le bandeau circulaire de la partie

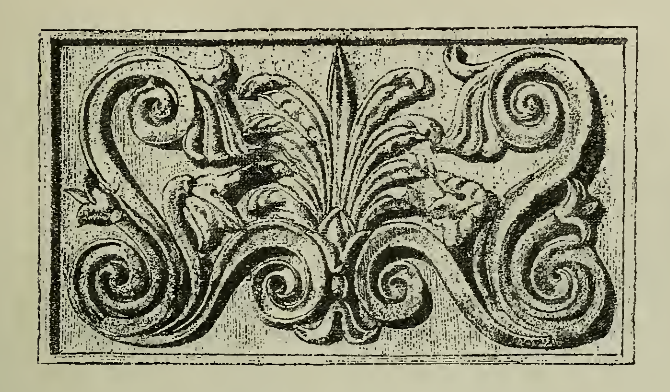
supérieure était décoré, non plus de rinceaux, mais de palmettes du plus beau caractère.

Des trous de sondage nous firent reconnaître que les cinq colonnes de la moitié nord de la façade n'avaient jamais été terminées. Quant aux deux extrêmes de la moitié sud, elles étaient sous la maison d'un des notables du village, le cordonnier. Nous dûmes renoncer à les découvrir.

Cependant la saison s'avançait : la moisson commencée rendait fort difficile, malgré l'augmentation de la paye, de retenir les ouvriers. Les chaleurs étaient accablantes, et la fièvre paludéenne, cette maladie endémique de l'Asie Mineure, sévissait cruellement sur mes hommes; moi-même je venais d'en être atteint pour la troisième fois, bien moins à la suite des fatigues de la surveillance des fouilles qu'à cause des voyages à marche forcée que les chicanes continuelles de l'administration turque m'avaient contraint de faire à Smyrne, en traversant à l'aller et au retour les marécages desséchés de la vallée du Méandre. Enfin, chose beaucoup plus grave, mes crédits tiraient à leur fin. Il fallait donc se contenter des résultats acquis, et songer à mener à bien la seconde partie de mon programme : l'embarquement des marbres, sculptures, inscriptions, découverts tant à Didymes que dans mes fouilles précédentes de Milet et d'Héraclée du Latmos. Pour cette tâche, l'assistance de mon compagnon ne m'était plus nécessaire; il repartit donc pour Rome, les cartons bondés de dessins et de notes, fruits d'un labeur opiniâtre de plusieurs mois. Quant à moi, après avoir chargé mon contremaître, M. A. Veux, de commencer les travaux d'une route depuis Didymes jusqu'à la petite baie des Terres-Rouges (τὰ κόκκινα) située à environ trois kilomètres, j'allai à Smyrne noliser un bateau.

Trouver dans le port de Smyrne un navire dont le capitaine consentît à aller mouiller pendant un mois dans la petite baie de Kokkina, entièrement ouverte aux coups de vent du sud-ouest, pour y charger des caisses dont plusieurs pesaient

de trois à quatre tonnes, ne fut pas chose facile. Aucun bâtiment européen ne voulut risquer l'entreprise; je dus me rabattre sur un brick chiote de 100 tonneaux, tout neuf, dont le capitaine se laissa séduire par l'appât d'un fort nolis. Les Chiotes n'ont pas bonne réputation dans le Levant, au moins parmi leurs compatriotes; ceux-ci ne leur pardonnent pas leur mollesse pendant la guerre de l'Indépendance, mollesse que les malheureux insulaires ont pourtant payée assez cher; ils leur pardonnent encore moins peut-être les grandes richesses qu'ils



Face de la base dodécagone. (Temple de Didymes.)

ont su acquérir dans le commerce et la banque, leurs établissements prospères de Marseille, de Londres, de Trieste, de Constantinople, de Galatz et d'Odessa. Aussi, plus d'un proverbe injurieux court-il sur leur compte; celui-ci par exemple :

Ἂν εἶδες πράσινο λαγώ,
Εἶδες καὶ Χιώτη γνωσσικό.

« Si tu as vu un lièvre vert, tu as vu aussi un Chiote qui ait du savoir-vivre. »

Et cet autre (1) :

(1) Je conserve ici l'orthographe populaire.

Ὅπου πέφτει 'να παρὰ 'ς τὴν κόπρια, πάντα 'υρίσκεται 'νας Χιώτης νὰ τὸ μαζέψῃ.

« S'il tombe un para (1) dans du fumier, il se trouve toujours là un Chiote pour le ramasser. »

Les Chiotes auraient beaucoup à dire pour se justifier de ces reproches, mais je n'ai pas à leur servir d'avocat. Tout ce que je tiens à constater, c'est qu'ils joignent à l'intelligence de leurs compatriotes un esprit d'ordre et un amour du travail que ceux-ci n'ont pas d'ordinaire. Mon capitaine particulièrement et ses sept matelots étaient tous des gaillards robustes et résolus. Le contrat fut bientôt signé et le brick vint mouiller auprès de Didymes, à la baie Kouvella d'abord, où furent portés les poids les plus faibles, à celle de Kokkina ensuite, beaucoup moins sûre, mais la seule où l'on pût porter les gros fardeaux.

Ce transport demanda un mois entier, quoique pendant la dernière semaine je fisse travailler même la nuit. Les marbres trouvés à Milet et à Héraclée du Latmos durent descendre à la mer par le Méandre, dont la barre est peu profonde et très mauvaise. Ceux trouvés à Didymes furent traînés à bras d'homme jusqu'au point choisi pour l'embarquement. Un morceau surtout nous causa des ennuis : c'est le chapiteau placé au Louvre dans le coin de la salle opposé à l'entrée, et qui faisait partie de l'édicule sous laquelle la statue d'Apollon était abritée. Même évidé par derrière autant qu'on pouvait le faire sans en compromettre la solidité, ce morceau pesait encore près de quatre tonnes. Sous ce poids, un remblai construit par nous au-dessus du lit d'un torrent s'effondra; pour dégager le chariot de là, il fallut une journée de travail. Puis ce fut la bigue établie sur le rivage qui se brisa : le bloc tomba dans la mer, heureusement profonde à peine d'une brasse. Il fallut le faire embraguer de nouveau par des plongeurs et installer pour le soulever une seconde

(1) Un para vaut un demi-centime.

bigue. Enfin le malencontreux morceau est chargé sur une barque et amené contre le bord du brick. On le hisse; mais au moment où il est à moitié hauteur, un contre-palan rompt sous l'effort et le bloc retombe de plus d'un mètre, en choquant avec violence contre le bordage. Le navire donna une telle bande que l'eau arriva à bâbord à un pied du niveau du pont; les mâts s'infléchirent et craquèrent, comme s'ils allaient casser; le capitaine se précipita dans la cale pour voir si une voie d'eau ne s'était pas ouverte. Rien n'arriva pourtant, et nous en fûmes quittes pour un moment de peur.

Il y a sans doute des gens qui souriront de toutes ces petites misères; mais ceux qui ont l'expérience de pareils travaux comprendront quel soulagement j'éprouvai lorsque je vis le dernier morceau arrimé à fond de cale et le navire prêt à appareiller. Il y en a d'autres qui trouveront les fouilles de Didymes bien incomplètes, et me reprocheront d'avoir laissé bien des points obscurs. Je crois connaître aussi bien qu'eux ces *desiderata;* peut-être sais-je mieux qu'eux pourquoi la solution n'en a pas été tentée. Quels que soient les résultats acquis, je suis heureux de les avoir obtenus sans que, dans toutes ces manœuvres de force faites avec un matériel insuffisant et des ouvriers de hasard, il y ait eu à regretter la perte d'une vie d'homme, ni même une blessure sérieuse. Et je crois que, lorsque MM. de Rothschild eurent généreusement donné au Louvre la presque totalité des marbres de Milet, deux lignes de remerciement adressées par le Ministre d'alors à mon camarade et à moi n'auraient paru à personne de l'encre mal à propos dépensée.

IV.

RESTAURATION.

On peut maintenant se rendre un compte exact des données fournies par l'histoire et par les fouilles pour la restauration du

temple de Didymes. Cette restauration, dont personne, je pense, n'attend de moi l'éloge (l'œuvre et l'auteur me touchent de trop près), a été exposée par M. A. Thomas au Salon de cette année. Je prie le lecteur de vouloir bien s'y reporter par le souvenir. Le format et les dimensions de cet article ne me permettent point d'y joindre les plans et les dessins nombreux qui aideraient à le comprendre et en rendraient la lecture moins aride : ces dernières pages ne seront en effet que le *texte* d'une *illustration* absente.

Le Didyméon est, pour employer le langage technique mis à la mode, peu de temps après sa construction, par l'école d'Hermogène, un temple ionique diptère décastyle, c'est-à-dire, en simple français, qu'il est entouré d'un portique (πτερόν) formé d'un double rang de colonnes ioniques. Il y a 21 colonnes sur les côtés, 10 sur les façades et 12, disposées en trois rangées, entre les antes (παραστάδες) ou saillies formées, à droite et à gauche du pronaos, par les prolongements en avant des murs latéraux du temple. Comme dans ce calcul les colonnes angulaires sont énumérées plusieurs fois, l'édifice n'a en réalité que le chiffre, déjà fort respectable, de 120 colonnes. Un élève d'Hermogène eût ajouté que l'ordonnance de ces colonnes était intermédiaire entre le genre *pycnostyle* et le genre *systyle*, c'est-à-dire que la longueur de l'entre-colonnement était, à peu de chose près, à mi-distance entre un diamètre et demi de la colonne et deux diamètres. Cela donnait à chacun des côtés une longueur de $108^{m},55$ qui correspond exactement à 353 pieds grecs (1), et aux façades un développement de $19^{m},78$ ou 162 pieds. Le diamètre inférieur de la colonne est de $1^{m},98$ ou de 6 pieds 7 doigts, la hauteur, base et chapiteaux compris, de $19^{m},40$ ou sensiblement 63 pieds; cette hau-

(1) La longueur du pied grec n'est pas encore déterminée avec certitude. Les évaluations varient entre 307 et 308 millimètres. M. Aurès (*Étude sur les dimensions du Parthénon*) a donné le chiffre de 307 qui doit s'approcher beaucoup de la vérité. Rien ne prouve d'ailleurs que le pied ait été absolument identique dans toutes les cités grecques.

teur est plus grande que celle des colonnes de Jupiter Stator, à Rome et de l'Olympiéion, à Athènes; elle dépasse d'un tiers celle des colonnes de la Madeleine. L'angle supérieur du fronton s'élevait à plus de 31 mètres au-dessus du sol. Aucun temple du monde hellénique n'avait de dimensions pareilles : l'Artémision d'Éphèse lui-même, l'une des sept merveilles du monde, était plus petit; ses colonnes n'avaient que 17 mètres de haut et sa façade était seulement octostyle.

Examinons maintenant en détail chacune des parties du temple.

Comme il était naturel de s'y attendre, l'ordre du Didyméon ressemble beaucoup à celui du Mausolée d'Halicarnasse et du temple de Priène; il ressemble encore davantage à celui de l'Artémision d'Éphèse. N'était la légère différence des proportions, il serait difficile de distinguer un morceau provenant de l'un de ces édifices du morceau correspondant dans l'autre.

Les colonnes et les architraves de Didymes sont d'un marbre très cristallin, légèrement bleuâtre, et dont l'action du soleil ne dore point la surface. Ce marbre provient des îles Corsiées, aujourd'hui îles Fourni, situées au sud de Samos, en face du territoire milésien. Nul doute qu'il n'ait été choisi à cause de son extrême dureté, car dans les mêmes îles existent de véritables montagnes d'un superbe marbre blanc, aussi pur, aussi brillant que le Paros. Les blocs, dégrossis dans la carrière, étaient chargés sur des bateaux et débarqués à trois kilomètres environ de Didymes, au port Panormos (aujourd'hui baie Kouvella). Au fond de cette baie on voit encore une trentaine de tambours à demi enfouis dans la vase et alignés comme pour former une jetée. Ont-ils été abandonnés comme défectueux? Ont-ils été laissés là lors de l'interruption des travaux du temple? Il est impossible de le savoir.

Chacune des deux colonnes encore debout du côté nord du temple se compose de 18 tambours de hauteur inégale, scellés l'un à l'autre au moyen de deux énormes goujons en bronze, l'un placé dans l'axe même de la colonne et cylindrique,

l'autre placé près de la circonférence et carré. Ces goujons ont leurs extrémités engagées dans deux boîtiers en bronze scellés par une coulée de plomb, l'un à la surface inférieure du tambour supérieur, l'autre au-dessus du tambour inférieur. Ils ne sont tous ni de même modèle ni de même provenance. Dans le nombre il s'en est rencontré un fourni par un fabricant italien, Publius, et marqué de son nom traduit en grec. Ce scellement a été trouvé dans les déblais et la provenance en est incertaine. Quant à la date, d'après l'apparence de l'inscription, elle paraît remonter assez haut. Les Italiens, Latins et Étrusques étaient en effet, dès une époque fort ancienne, célèbres en Grèce pour leur habileté à fondre le bronze. De plus, à la fin du quatrième siècle, les rapports entre la Grèce et l'Italie étaient déjà fréquents: les Athéniens fondaient une colonie dans l'Adriatique pour défendre la sécurité de cette mer contre les pirateries des Tyrrhéniens établis aux bouches du Pô: ils envoyaient des vaisseaux aux Romains pendant la première guerre punique : Pausanias vit encore, sur la route de l'Académie, la sépulture des citoyens morts dans cette expédition. Les Romains, de leur côté, d'après des traditions qu'on a peut-être rejetées trop à la légère, faisaient, avant la rédaction des lois des Douze Tables, recueillir les législations des principales villes grecques, et plus tard envoyaient des ambassadeurs à Alexandre. Enfin, un siècle après la construction du Didyméon, Antiochus Épiphane appelait à Athènes l'architecte romain Cossutius pour reprendre sur de nouveaux plans la construction de l'Olympiéion commencé par les Pisistratides.

En joignant à la hauteur du fût celle de la base et du chapiteau, la colonne, je l'ai dit, a $19^{m},40$, soit un peu moins de 10 diamètres de hauteur. Ce sont là des proportions majestueuses et qui conviennent à un édifice de dimensions colossales; le peu de largeur des entre-colonnements augmente encore l'apparence de sévérité et de solidité inébranlable du temple. La base, comme on le remarque aussi à Harlicarnasse

à Priène et à Éphèse, est toute différente des bases ioniques d'Athènes. Celles-ci sont toutes formées d'une partie ronde (σπεῖρα) reposant immédiatement sur le stylobate ou degré supérieur du soubassement. En Asie Mineure, au contraire, la spire est exhaussée sur un socle carré (πλινθίς), qui en défend contre les pieds des promeneurs la délicate ornementation. La spire, à son tour, se compose de deux parties distinctes : d'abord un tore décoré de huit stries horizontales, qui, par les jeux de lumière et d'ombre qu'elles produisent, accusent davantage, en opposition avec la direction verticale du fût, la direction perpendiculaire du tore. Dans les colonnes de la rangée extérieure, celles de ces stries qui ornent la moitié supérieure du tore étaient, à Priène et sans doute aussi à Didymes, laissées engagées, et le haut du tore formait une courbe lisse; la raison en est que l'eau de pluie eût séjourné au fond des stries et eût à la longue corrodé le marbre. Au-dessous du tore est une double scotie divisée par un rang d'anneaux accouplés; deux autres rangs de doubles anneaux terminent en haut et en bas cette partie de la base. Les anneaux supérieurs sont à peu près à l'aplomb de la partie la plus saillante du tore, les anneaux inférieurs s'avancent bien au delà de cet aplomb; c'est donc à tort que l'on a reproché à la base de Pythios de présenter un étranglement qui inquiète l'œil et de n'avoir point la solidité nécessaire pour supporter sans peine le poids de la colonne.

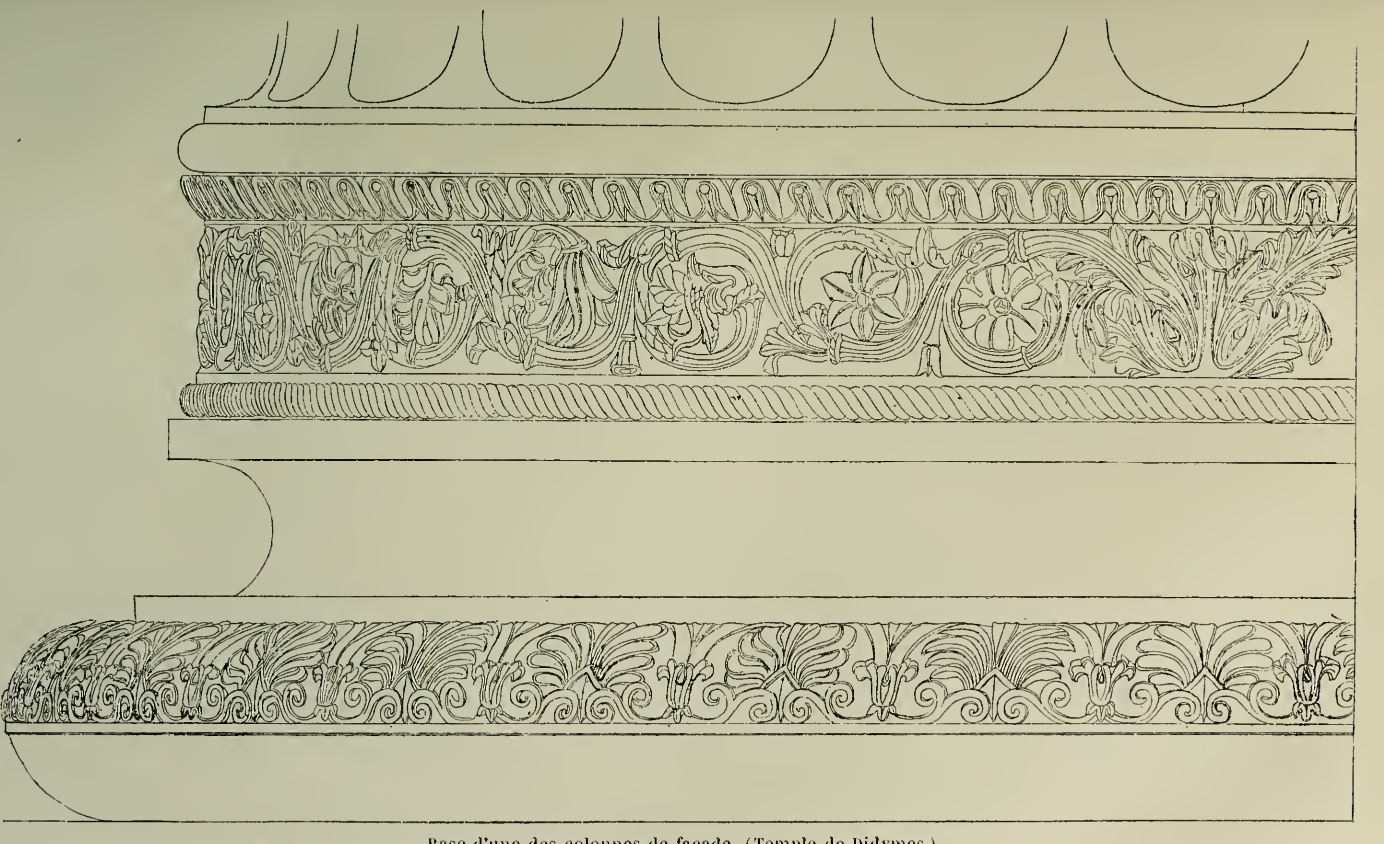
Sur les cent vingt colonnes du Didyméon, la base de cent dix est ainsi faite. Mais dans les dix colonnes de la façade, ces profils sont modifiés de la manière la plus originale et la plus faite pour étonner ceux qui s'obstinent à regarder l'art grec comme asservi à des lois immuables et voué à une monotone uniformité. Ces dix bases ne portent pas seulement des moulures architecturales, mais de véritables sculptures. Chaque moitié de la façade présente cinq types différents qui se répètent symétriquement dans l'autre moitié. Les trois bases que les fouilles ont permis d'étudier semblent montrer

dans les modifications de leurs diverses parties une sorte d'alternance régulière : à une base où les changements essentiels portent sur le tore, succède une autre où ils portent sur les scoties.

Prenons pour exemple la troisième colonne de la façade, en partant de l'angle sud : c'est, dans la salle Rothschild, la plus voisine de la porte d'entrée. Ici, c'est surtout le tore dont l'aspect est changé ; il est remplacé par un bandeau cylindrique décoré de rinceaux dont la composition révèle une richesse d'imagination, un sentiment de la nature, une liberté de dessin dont l'art romain n'a jamais approché, même de loin. La scotie supérieure est creusée et agrandie ; la scotie inférieure est supprimée, et la place qu'elle occupait, jointe à celle du rang inférieur d'anneaux, est remplie par un tore puissant, largement évasé, que décorent de belles palmettes entremêlées de fleurs d'eau.

La cinquième base a presque les mêmes profils : le bandeau cylindrique substitué au tore y est seulement décoré de palmettes au lieu de rinceaux. La quatrième au contraire est d'une forme tout autre : ici le tore est conservé ; la seule différence, c'est qu'au lieu d'être strié horizontalement, il est décoré de feuilles de laurier disposées dans le sens vertical. Mais il n'y a plus de traces de scoties ; la hauteur qu'elles occupaient est envahie par un tronc dodécagone dont chaque face est décorée d'un motif d'ornementation différent. L'ensemble est un peu gauche et lourd ; mais quelques-uns des motifs ornementaux sont charmants d'originalité et de délicatesse (1).

(1) La partie supérieure des deux bases qu'il a été possible de rapporter était brisée en miettes. De plus, comme le bloc le plus lourd de la base pesait plus de 10 tonnes et que mes moufles ne pouvaient en soulever que trois, j'ai dû faire évider tout l'intérieur. Il en résulte que les deux bases ressemblent à de grands bassins où l'œil cherche instinctivement de l'eau et des poissons rouges. Nous avons, M. Thomas et moi, vainement insisté pour que le fût des colonnes fût refait en plâtre jusqu'à 2 ou 3 pieds de hauteur. Je comprends, et pour ma part je partage l'horreur de M. Ravaisson



Base d'une des colonnes de façade. (Temple de Didymes.)

Le chapiteau est un peu bas; c'est là un des caractères distinctifs, et certainement un des défauts de l'ionique d'Asie Mineure. Ce défaut est du reste beaucoup moins sensible sur le monument lui-même que sur un dessin. A 20 mètres au-dessus de l'œil, le peu de hauteur de l'échine échappe au regard et est compensé par la puissante saillie des grandes oves qui en décorent le pourtour. Une grande palmette sort de l'angle de la volute, recouvre la première de ces oves, et projette hardiment ses pétales jusque sur la seconde. La simplicité de cette décoration, parfaitement propre à marquer la forme ronde et évasée de l'échine, à la *faire tourner*, en quelque sorte, me paraît, je l'avoue, très supérieure à la profusion d'ornements du chapiteau de l'Érechthéion.

Les chapiteaux et l'entablement ne portent, à Didymes, que de très légères traces de couleurs. C'est seulement sur les caissons que ces traces sont nombreuses et apparentes; il en est de même à Éphèse. A Priène et à Halicarnasse, au contraire, les vestiges de la décoration polychrome sont extrêmement visibles. J'ai rapporté de Priène des fragments sur lesquels l'enduit coloré a encore plus d'un millimètre d'épaisseur. En comparant entre eux les morceaux correspondants de ces divers édifices, on voit que, dans tous, les couleurs ont été appliquées aux mêmes places et d'après les mêmes règles, et on peut retrouver ces règles avec une complète certitude. Je ne prétends point, bien entendu, étendre à la polychromie en général les résultats des études faites sur ces quatre monuments : l'emploi des couleurs, Beulé l'a déjà fait remarquer en excellents termes, a, sans aucun doute, varié suivant les époques, on pourrait ajouter suivant les localités et les écoles d'architectes. Je ne m'occupe ici, je le répète, que des édifices ioniques de l'école de Pythios. Or,

pour les restaurations forcément conjecturales faites aux statues. Mais la restauration dont il s'agit ici était mathématiquement certaine, et je crois encore qu'elle n'aurait eu que des avantages.

dans tous ces édifices, les couleurs ne sont employées que dans quelques détails du chapiteau, dans les moulures de l'entablement et dans les parties ornementées du dessous des architraves et des caissons. Dans toutes ces parties, les traces de couleurs sont tellement multipliées et tellement distinctes, que là où l'on n'en découvre pas de vestiges, comme dans les parties plates de l'entablement, dans le canal et les creux des volutes du chapiteau, sur le fût et la base des colonnes, on peut affirmer hardiment qu'il n'y en a jamais eu. Et encore, même dans les parties peintes, combien prudent et discret est l'emploi des couleurs! Deux teintes seulement sont admises : d'abord un bleu pâle et d'apparence un peu poudreuse, assez semblable à de l'outremer; ce bleu est un silicate de cuivre resté mêlé, par suite des procédés imparfaits de fabrication, à un peu de sable. Vitruve, qui en décrit la préparation, l'appelle *bleu d'Alexandrie*. C'est, en effet, l'Égypte qui le fabriqua d'abord. Au premier siècle avant J.-C., le banquier Vestorius, l'ami de Cicéron, introduisit cette industrie à Pouzzoles, et c'est probablement de la fabrique fondée par lui que proviennent les pains de bleu d'Alexandrie trouvés à Herculanum et à Pompéi. Un autre pain de la même couleur, découvert à Camiros, dans l'île de Rhodes, est conservé au British Museum. Je possède moi-même quelques coquilles de moules trouvées, au Pirée, dans le tombeau d'une femme peintre, à laquelle ces coquilles servaient de palette : plusieurs contiennent du silicate de cuivre de diverses nuances.

L'autre couleur employée, un rouge, était moins tenace, et les traces en sont plus rares, la couche moins épaisse là où elle s'est conservée. A sa teinte sombre et sans éclat on reconnaît aisément du cinabre.

Ces deux couleurs ne sont pas employées au hasard; les moulures en pleine lumière sont généralement peintes en bleu; c'est que le bleu s'éclaire et s'adoucit sous l'éclat intense du soleil d'Orient. Le rouge est au contraire plus répandu sur les parties qui restaient toujours dans une demi-

obscurité, comme les fonds des caissons et le dessous des architraves : il rend en effet, les peintres le savent bien, les ombres plus transparentes et plus chaudes.

Rouge et bleu sont exclusivement relégués dans le fond des moulures; il n'y a à cela qu'une exception : c'est un léger filet rouge qui court sur les dards des rais-de-cœur et en accuse la fine nervure, qui eût été sans cela trop difficile à distinguer à distance. Un filet analogue ornait sans doute la spirale de la volute, mais il n'a pas laissé de traces certaines. Partout ailleurs, les parties saillantes des moulures sont toujours restées blanches. Était-ce là, dans la pensée des architectes, un état de choses définitif? Faut-il admettre que ces parties saillantes devaient être dorées et que l'épuisement du trésor, quelque guerre étrangère ou quelque révolution intérieure, auront fait hésiter à donner à l'édifice ce supplément de décoration, coûteux et peu nécessaire? Les édifices inachevés ne sont pas rares dans la Grèce antique. Les Propylées n'ont jamais été finis; certaines surfaces de murailles attendent encore leur dernier poli. Les fleurons qui devaient décorer l'architrave de la tribune des jeunes filles, à l'Érechthéion, n'ont pas été sculptés; et pourtant c'eût été là une dépense bien minime, puisque les modeleurs qui faisaient les modèles en cire de ces fleurons n'étaient payés que huit drachmes la pièce, et que les praticiens qui copiaient ensuite ces modèles devaient recevoir moins encore. Ce qui pourrait faire croire qu'il était en effet dans le plan primitif de rehausser la coloration des fonds par la dorure des parties saillantes, c'est que M. Wood a cru distinguer, sur l'astragale d'un des chapiteaux d'Éphèse, quelques traces d'or. Je n'ai point vu ce chapiteau et je n'en puis rien dire. Ce qui semblerait au contraire contredire l'hypothèse de la dorure, c'est que, dans le compte des dépenses de l'Érechthéion, alors que nous trouvons mentionné l'achat de cent soixante-six feuilles d'or à une drachme la feuille pour la dorure des fleurons des caissons, d'autres feuilles d'or encore pour la dorure des yeux des vo-

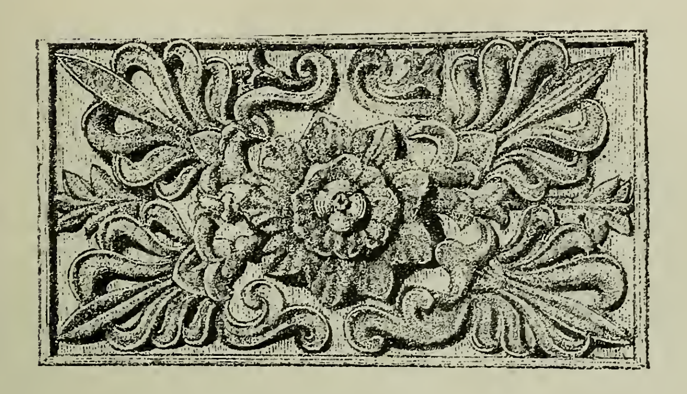
lutes, à raison d'une feuille par œil, il n'est nulle part question d'achat d'or pour les moulures. Bien plus les peintres (ἐγκαυταί), chargés de peindre ces moulures, sont plusieurs fois cités: ce travail était adjugé à l'entreprise par très petits lots, et était payé cinq oboles le pied. Or, il n'est pas une seule fois dans ces passages fait mention de doreurs.

Quoi qu'il en soit de cette question non résolue encore, il ne me semble pas douteux que l'emploi discret des couleurs, tel que nous le trouvons à Priène, à Halicarnasse, à Didymes et à Éphèse, devait produire un effet très heureux. Personne aujourd'hui, je pense, ne conteste plus la polychromie des temples grecs; mais l'abus que certains architectes ont fait des couleurs, dans leurs restaurations d'édifices antiques, effarouche beaucoup de gens. Et, en effet, comment ne pas être offusqué par ce badigeon criard répandu depuis le toit jusque sur le dallage même des temples? Mais ce sont là des fantaisies de jeune homme auxquelles il ne faut pas attacher plus d'importance qu'elles n'en ont en réalité. Autant ce barbouillage barbare eût été affreux, autant ces quelques touches de couleurs fraîches et vives, mais non pas crues, devaient gaiement souligner les fines dentelles de l'ordre ionique, et se marier harmonieusement au bleu pur du ciel et à la blancheur éclatante du marbre.

Sans nous arrêter davantage aux détails de l'ornementation du péristyle, entrons maintenant dans le temple lui-même. Nous traversons d'abord un pronaos spacieux, dont trois rangées successives de quatre colonnes chacune supportent le plafond de marbre. Au fond s'ouvre une haute porte de bronze qui donne accès, non pas comme cela a lieu d'ordinaire, dans le naos ou cella, mais dans une pièce rectangulaire, longue de 9 mètres et large de 14, dont les textes relatifs au temple de Delphes nous font connaître le nom, l'οἶκος ou *chambre*. A droite et à gauche de cette chambre, deux portes s'ouvrent sur deux escaliers à doubles volées parallèles, par lesquels on monte dans le comble situé au-dessus du pronaos et

de l'οἶκος même. C'était sans doute dans ce comble qu'étaient renfermés les trésors du dieu, offrandes des particuliers, objets consacrés par l'État et par les princes étrangers, vases, ustensiles et vêtements de toute sorte destinés aux sacrifices et aux fêtes. Au fond de la chambre s'ouvre encore une porte, un peu plus petite que celle par laquelle nous sommes entrés; par l'ouverture de cette porte nous apercevons la cella tout entière et la statue colossale placée au fond.

Pourquoi l'architecte n'a-t-il pas ouvert la cella directe-



Face de la base dodécagone. (Temple de Didymes.)

ment sur le pronaos? Pourquoi a-t-il interposé cette chambre, modification grave apportée au plan ordinaire des temples grecs? C'est que le Didyméon n'est pas un temple ordinaire. Ce n'est pas seulement un édifice élevé pour abriter la statue d'un dieu : c'est un μαντεῖον, un oracle; et de là résultent des nécessités religieuses toutes particulières, au service desquelles l'architecte a dû mettre son habileté.

Dans la religion des Grecs, religion dont nous sourions parfois, mais qui avait, elle aussi, ses côtés profonds et sérieux et qui inspirait à ses sectateurs une foi aussi entière, aussi vive, que celle inspirée à nos pieux ancêtres du moyen âge par les dogmes du christianisme, la toute science, comme la fécondité infinie, appartenaient à la Terre, origine et sup-

port de toutes choses. Cette toute science s'exhalait en quelque sorte des entrailles du sol par certaines fissures profondes au fond desquelles l'imagination croyait entendre des bruits mystérieux, ou d'où s'échappaient, soit des eaux thermales, soit des vapeurs méphitiques. Quel que fût le dieu possesseur du sol où une fissure semblable existait, ce dieu devenait ainsi le confident de la Terre; il recueillait, de ces émanations souterraines, la connaissance de l'avenir, et pouvait à son tour communiquer, quoique d'une manière incomplète et confuse, cette connaissance au mortel qu'il chérissait. C'est ainsi que Poseidon au cap Ténare, Zeus Basileus à Lébadée, Charon à Nysa en Lydie, prophétisaient du fond de cavernes méphitiques, que l'antre de Claros et la fissure ou χάσμα du Cynthe, la montagne sacrée de Délos, inspiraient les oracles d'Apollon, et que le trou étroit et profond situé au milieu du sanctuaire de Delphes avait donné successivement aux trois possesseurs de « la rocheuse Pytho », Poseidon, Dionysos et Phœbus, la science de l'avenir.

Il n'y avait dans l'antiquité grecque aucun homme assez sceptique pour s'aviser d'élever des doutes sur l'existence des oracles, pour pénétrer sans un profond recueillement dans les sanctuaires où ils se rendaient, et pour entendre sans frémir les cris confus de la pythie. Même un incorrigible raisonneur comme Socrate consultait les oracles et conseillait à ses disciples de les consulter. A plus forte raison les peuples n'entreprenaient-ils rien de grave sans avoir pris l'avis du dieu et n'osaient-ils résister à sa voix. Sur l'ordre d'Apollon Delphien, les Lacédémoniens déclarèrent « malgré eux », dit Hérodote, la guerre à leurs meilleurs amis, les Pisistratides; sur une réponse du même dieu, les Athéniens abandonnent au pillage, à l'incendie, aux profanations des Perses, leurs maisons, leurs temples, leurs autels : sacrifice immense si l'on songe à quel point, chez les anciens, la religion était attachée au sol, et toute la vie publique et privée attachée à la religion. Lorsque Cyrus réclame aux habitants de Cymé le re-

belle Pactyas réfugié dans leurs murs, ceux-ci, menacés d'un siège dont l'issue n'est pas douteuse, n'osent pourtant livrer le fugitif si le dieu de Didymes ne le leur permet. Et ils préfèrent s'exposer à tout plutôt que de désobéir à sa défense.

Pour la consultation de l'oracle, tous les moments n'étaient pas propices. En certaines saisons, Apollon était absent du temple : il voyageait, disait-on, chez les Hyperboréens. Ce n'était qu'à certains jours et à des heures déterminées, qu'il voulait bien communiquer à sa prêtresse l'inspiration prophétique. Il fallait de plus acheter sa faveur et l'autorisation de ses ministres par des offrandes et des sacrifices. Il fallait enfin aider à la manifestation du délire de la pythie par le recueillement, le silence et la solitude.

Où se tenaient donc ceux qui venaient interroger le dieu? Pénétraient-ils dans le sanctuaire même? Mais les abords de la fissure sacrée étaient un *adyton*, un lieu où nul, sauf les prêtres, peut-être même la pythie seule, ne pouvait sans profanation mettre les pieds. Restaient-ils donc en dehors, dans le pronaos, et, pour qu'ils pussent entendre les prophéties, ouvrait-on la porte toute grande? Mais alors les marchands d'encens, les oisifs, les promeneurs, toute la foule qui fréquentait les abords du temple, auraient pu, eux aussi, voir cette cérémonie si auguste, entendre les réponses du dieu aux questions posées par d'autres. Où eût été le mystère, le silence de bon augure nécessaire à l'inspiration? Il fallait donc ménager dans le temple une place qui satisfît à ces deux conditions : d'avoir vue sur le sanctuaire tout en en étant distincte, d'être entièrement isolée du monde extérieur. Cette place était précisément l'οἶκος.

Nous pouvons maintenant, en comparant aux témoignages relatifs au temple de Didymes les passages plus nombreux qui se rapportent à celui de Delphes, et en confrontant tous ces textes avec les ruines elles-mêmes, nous faire une idée de ces cérémonies mystérieuses. Accompagnons donc à Didymes les députés envoyés, vers le commencement du troisième siè-

cle, par la ville de Milet, pour demander au dieu, aux termes d'une inscription maintenant conservée au Louvre, « s'il lui sera agréable et s'il sera avantageux à la ville que l'on célèbre en l'honneur d'Artémis Skiris les fêtes appelées Ἀγέρσεις. »

Dès que la députation est arrivée au temple, et pendant qu'elle immole des victimes sur le grand autel de cendres qui s'élève devant la façade, la pythie descend dans la partie du sanctuaire où se trouve le χάσμα. Elle descend, ai-je dit; car cette partie, où le sol était à nu, se trouvait, à Didymes, fort en contre-bas du reste de l'édifice, et par suite de l'οἶκος : la différence de niveau dépassait trois mètres, et c'était par un escalier que l'on avait accès dans le sanctuaire. Il en était de même à Delphes : toutes les fois que les auteurs mentionnent l'entrée de la pythie dans le temple, ils disent qu'elle y descend; toutes les fois qu'elle en sort, elle remonte. Le sens strict du mot adyton est d'ailleurs « endroit où il n'est pas permis de descendre ». Qu'est-ce maintenant que cette pythie? D'où vient-elle? Sont-ce les prêtres qui l'ont choisie à leur gré? Est-ce le dieu lui-même qui l'a marquée d'un signe? Nous ne le savons pas : les inscriptions ne la mentionnent jamais; les textes ne nous disent pas son nom. Il est probable que c'était une femme obscure et ignorante, à laquelle des accès de quelque maladie effrayante, comme l'hystérie ou l'épilepsie, donnaient, aux yeux des fidèles, un caractère divin. C'est ainsi qu'aujourd'hui encore les musulmans regardent les fous comme étant en communication intime avec Allah.

Pendant de longues heures, quelquefois pendant deux ou trois jours, la pythie reste enfermée dans le temple, sans prendre de nourriture, buvant l'eau sacrée qui sourd du χάσμα, et mâchonnant les feuilles du laurier qui pousse auprès de la source. Lorsque la réclusion, le jeûne, la saveur amère du laurier, et l'excitation nerveuse produite par l'attente du dieu qui va tout à l'heure s'emparer d'elle, ont suffisamment

ébranlé l'organisme de cette malheureuse femme ; lorsque son corps commence à être agité de mouvements convulsifs et que l'écume lui vient aux lèvres, alors elle s'asied sur l'omphalos, espèce de cône de pierre entouré de bandelettes et dévotement arrosé d'huile, qui se dresse auprès de la fissure et rappelle par un symbole grossier la puissance féconde de la Terre. Les prêtres qui guettent tous ses mouvements introduisent alors la députation dans l'œcos, en ferment la porte extérieure, et ouvrent au contraire celle qui donne sur le naos : les députés se pressent dans l'ouverture de cette porte : c'est de là qu'ils regardent l'agitation de la pythie, qu'ils entendent ses cris incohérents et confus, que le principal des prêtres, le prophète, se chargera plus tard de traduire en langage intelligible, de rédiger en vers et d'interpréter.

La violence des accès de la pythie pouvait parfois entraîner la mort. C'est ce que raconte Plutarque au sujet d'une de ces prophétesses, sa contemporaine : « Les présages étaient défavorables, et elle ne descendit dans l'adyton que malgré elle et avec répugnance. Elle s'agita sans laisser échapper un mot, elle paraissait violemment secouée ; avec un cri terrible, elle se précipita vers la sortie ; sa vue fit prendre la fuite non seulement aux envoyés qui consultaient l'oracle, mais encore aux prêtres. Toutefois ils vinrent la relever peu de temps après, et elle avait toute sa raison ; mais elle mourut après avoir langui quelques jours. »

La restauration de la cella, telle que l'a conçue M. Thomas, résulte d'une manière nécessaire des faits que je viens d'indiquer. Il faut forcément supposer le sol naturel à nu au milieu du naos, et placer dans cet espace découvert de la fissure sacrée, le laurier et l'omphalos. J'ai dit dans le second de ces articles quels obstacles avaient empêché de pousser en ce point les fouilles jusqu'au sol primitif qui, sur tout cet espace, se dérobe et s'enfonce beaucoup au-dessous du pied des murs du temple. Il serait d'un haut intérêt d'entreprendre ce que nous

n'avons pu faire : on retrouverait certainement la disposition exacte des localités que M. Thomas n'a pu indiquer que d'une manière tout à fait conjecturale.

Cet espace découvert s'étendait-il jusqu'aux murs de la cella ? La trouvaille au pied de ces murs d'un massif de substructions, destiné, semble-t-il, à supporter un dallage, exclut cette hypothèse. Il n'eût été d'ailleurs ni sensé ni beau de faire plonger ces murs dans la terre. Il est donc à supposer que tout autour du temple régnait une sorte de trottoir qui permettait de gagner, sans profaner le sol sacré, la place où était la statue.

Quant aux murs eux-mêmes, ils existent sur tout le pourtour du naos jusqu'à la hauteur de 5 à 6 mètres : ils se composent de deux étages; d'abord un soubassement continu, faisant une saillie d'un peu plus d'un mètre, et réduisant la surface de la cella à 22 mètres de large sur 51 de long; sur ce soubassement, qui monte jusqu'à la hauteur du dallage du péristyle, repose le mur proprement dit. Des pilastres ioniques la soutiennent du côté intérieur et correspondent aux milieux des entre-colonnements du portique. Il y a neuf de ces pilastres sur chacun des côtés, et trois au fond, celui du milieu faisant vis-à vis à la porte. De plus, les angles sont décorés de demi-pilastres placés en retour d'équerre. Du côté de l'entrée, la décoration du mur est assez différente. Aux demi-pilastres de retour d'angle s'appuient deux autres pilastres, dont les côtés opposés à l'angle s'avancent jusqu'à l'aplomb des murs qui séparent de l'œcos les cages des deux escaliers. La porte d'entrée, correspondant, nous l'avons vu, au pilastre médian du mur du fond, est flanquée de deux colonnes corinthiennes engagées. L'intervalle entre ces demi-colonnes et les deux pilastres déjà mentionnés est égal à celui qui, sur les trois autres côtés du temple, sépare deux pilastres consécutifs.

Cette décoration des murs de la cella est assurément la plus belle partie de l'ornementation du Didyméon. Plusieurs chapiteaux de pilastres ont été rapportés et permettent d'en juger. Ils étaient alternativement décorés, sur leur face principale,

d'un fleuron séparant deux griffons, l'un mâle et l'autre femelle, ou d'une touffe d'acanthe surmontée d'une palmette et d'où partent de chaque côté des rinceaux; les pilastres d'angle étaient tous décorés de griffons. Ni les rinceaux ni les griffons n'étaient d'un modèle uniforme; l'architecte avait laissé aux sculpteurs toute la liberté compatible avec la symétrie du monument, et cette liberté avait produit dans l'ornementation une variété des plus heureuses : tantôt les griffons sont sveltes et élégants dans leurs formes; tantôt ils sont trapus et musculeux : ici ils s'avancent d'une allure tranquille et comme en jouant; là ils semblent se menacer avec fureur. Nul doute qu'ils n'aient inspiré les architectes du temple d'Antonin et Faustine; mais c'est



Intaille antique représentant Apollon Didyméen.

en comparant l'imitation au modèle que l'on peut se rendre compte de l'immense supériorité de l'art grec sur l'art romain. Les griffons du temple romain sont des animaux conventionnels, sans expression et sans vie : ceux de Didymes, au contraire, sont pleins de vérité et de mouvement : leurs muscles se gonflent sous leur peau mobile; leurs fortes pattes s'appuient sur le sol pour bondir; leurs reins souples se cambrent; et il semble que dans leur tête fièrement levée, dans leurs yeux saillants, nous puissions lire la passion qui les agite. On pourrait faire une comparaison semblable entre les rinceaux de Didymes et ceux du Forum de Trajan. Et quoique ici l'œuvre romaine soutienne infiniment mieux le parallèle, quoique, dans sa richesse surabondante et ses dimensions exagérées, elle ne manque pas d'une réelle et majestueuse beauté; combien elle paraîtra lourde et chargée en face de l'œuvre grecque d'une

richesse si sobre, d'une élégance si pure, d'un modelé à la fois si gras et si délicat!

Il faut d'ailleurs remarquer que rien ne motive la présence de griffons au temple d'Antonin et Faustine : au Didyméon, au contraire, ils sont parfaitement à leur place. Le griffon était consacré à Apollon : c'était la monture du dieu lorsqu'il revenait du pays des Hyperboréens: et il figurait sur les acrotères du temple de Delphes comme sur les pilastres de Didymes.

Entre les chapiteaux des pilastres, et à la même hauteur, le mur était couronné par un bandeau décoré de griffons d'une forme toute différente et séparés par des lyres. Les Grecs donnaient à cette espèce de frise le nom d'ἐπικρανῖτις.

La richesse de la décoration du naos était encore surpassée par celle de l'édicule placé au fond du temple. Un bloc d'architrave et l'un des chapiteaux d'angle de cet édicule sont les seuls restes qui en aient été découverts. Il devait être fort haut, car la statue du dieu était colossale, et la décoration du chapiteau d'ante est évidemment calculée pour être vue de loin et d'en bas. Ce chapiteau porte sur chacune de ses faces une femme dont la tête supporte l'abaque, dont les jambes et les vêtements se transforment, par une gradation insensible, en vigoureuses feuilles d'acanthe, tandis que les bras se continuent par des rinceaux et projettent vers l'angle extrême du chapiteau une puissante palmette. Dans aucune œuvre de sculpture peut-être, cette transition si difficile du corps humain à la plante n'a été plus habilement ménagée : jamais les caprices de l'imagination n'ont fait une alliance plus heureuse avec la sévérité du goût, et la puissance ne s'est unie plus intimement avec la grâce.

Sous cet édicule était placée la statue en bronze d'Apollon. Cette statue dont j'ai déjà, en parlant du premier temple de Didymes, brièvement indiqué l'histoire, était célèbre dans l'antiquité, et mérite que nous nous y arrêtions un instant (1).

(1) Beulé en a déjà parlé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 1re période, p. 161.

Le sculpteur qui l'avait faite était Kanakhos de Sicyone



Partie de la stèle d'Aristion. (Musée d'Athènes.)

Kanakhos est le membre le plus illustre d'une famille d'artistes assez connue pour qu'il soit possible d'en reconstruire la gé-

néalogie et d'en suivre l'histoire pendant plusieurs générations.

Le chef de cette famille est Aristoclès le Cydoniate. La Crète, grâce sans doute à ses rapports commerciaux avec la Phénicie et l'Égypte, et à l'établissement sur ses côtes de nombreuses colonies sidoniennes, avait alors, ainsi que l'Asie Mineure, une grande supériorité sur la Grèce pour le travail des métaux. Aristoclès vint de Crète s'établir à Sicyone avant la troisième année de la 71e olympiade, et probablement vers la 54e, c'est-à-dire dans la première moitié du sixième siècle. Pausanias cite de lui un Hercule en bronze combattant une amazone à cheval, consacré à Olympie par Évagoras de Zanclé. Le sujet même du groupe semble impliquer, de la part de l'artiste, une certaine habileté.

Aristoclès le Cydoniate eut pour fils et pour élève Kléœtas; il y avait de lui à l'Acropole, dans le téménos d'Athéné Ergané, un guerrier mettant son casque, en bronze avec les ongles en argent. Dans l'inscription gravée au-dessous de cette statue, Kléœtas rappelait avec orgueil un autre de ses ouvrages, travail d'architecte et d'ingénieur celui-là, l'ἱππάφεσις d'Olympie, c'est-à-dire les boxes où étaient enfermés les chars avant la course. Les portes de ces boxes étaient disposées suivant une ligne courbe calculée de manière que la distance à parcourir fût exactement la même pour tous les chars et que celui qui tenait la corde n'eût sur les autres aucun avantage.

Ὅς τὴν ἱππάφεσιν ἐν Ὀλυμπίᾳ εὕρατο πρῶτος,
τεῦξέ με Κλειοίτας υἱὸς Ἀριστοκλέος.

« Celui qui a le premier imaginé la sortie des chars à Olympie, Kléœtas fils d'Aristoclès m'a fait. »

Kléœtas eut deux fils, tous deux statuaires comme leur père et leur grand-père, Aristoclès de Sicyone et Kanakhos. Aristoclès, l'aîné des deux frères puisqu'il porte le nom de son aïeul, est surtout connu pour avoir fait, en collaboration avec

son frère et le célèbre Agélaïdas d'Argos, un groupe en bronze des trois Muses. Il avait fait aussi un groupe de Jupiter et de Ganymède, dédié à Olympie par Gnothis le Thessalien. Est-il l'auteur du bas-relief d'Aristion, connu sous le nom de « stèle du soldat de Marathon », bas-relief qui est l'une des deux pièces capitales du musée du Théséion à Athènes? Cette stèle est en effet signée

ΕΡΛΟΝΑΡΙΣΤΟΚLΕΟΣ

Est-ce son nom que nous lisons sur une base trouvée au hameau de Hiéraka, près d'Athènes (1) et qui a supporté un objet votif?

ΑΡΙΣΤΟΚLΕΣ⁝ΕΠΟ
ΜƎƧƎ

Il n'y a rien d'impossible, ni même d'invraisemblable à cela. Aristoclès de Sicyone a fort bien pu, comme son père, travailler à Athènes, et la forme des lettres des deux inscriptions, comme le style du bas-relief de Valanidéza, conviennent fort bien à l'époque à laquelle vivait notre sculpteur, c'est-à-dire à la seconde moitié du sixième siècle et aux premières années du cinquième siècle.

Le frère cadet d'Aristoclès, Kanakhos, est l'auteur de notre statue. Outre l'Apollon Didyméen et une des Muses du groupe auquel travaillèrent avec lui son frère et Agélaïdas, on connaît de lui : une Aphrodite assise, à Corinthe, en or et en ivoire, portant sur la tête le polos, et tenant dans ses mains un pavot et une pomme; enfin l'Apollon Isménien, de Thèbes, exactement pareil, pour les dimensions et pour la pose, à l'Apollon Didyméen, mais en bois de cèdre, tandis que l'autre était en bronze.

Après Aristoclès de Sicyone et Kanakhos, l'histoire de la

(1) Kirchhoff, *Corpus inscr. attic.*, n° 344.

famille devient plus obscure. On retrouve beaucoup plus tard à Athènes un Aristoclès qui refit la base de la statue d'Athéné Parthénos, mais on ne peut dire avec certitude s'il était de la famille du Sicyonien. On connaît mieux l'école de ce dernier que sa descendance : Synnoon, Ptolichos d'Égine, Sostratos de Khios et son fils Pantias, tous célèbres surtout pour des statues en bronze.

Dans la branche de Kanakhos, nous sautons une génération. On ne sait rien du fils de Kanakhos ; mais son petit-fils, du même nom que lui et élève de l'Argien Polyclète, avait fait deux statues en bronze que Pausanias vit à Delphes : elles représentaient deux triérarques de la flotte victorieuse sous Lysandre à Ægos-Potamos, Épicyridas et Étéonicos. Kanakhos le jeune était donc resté Péloponésien. Quant aux Κεληπίζοντες ou hommes montés sur des chevaux de course, mentionnés par Pline, on ne sait auquel des deux Kanakhos il faut les attribuer.

Mais revenons à la statue du Didyméon. Elle était en bronze éginétique et de proportions colossales. Apollon était représenté nu, debout ; il tenait dans la main droite un faon fondu à part et simplement fixé en équilibre sur la main ouverte du dieu ; dans sa main gauche était un arc. Les monnaies de Milet de l'époque archaïque et quelques grands bronzes de l'époque impériale nous font connaître avec certitude cette pose et ces attributs.

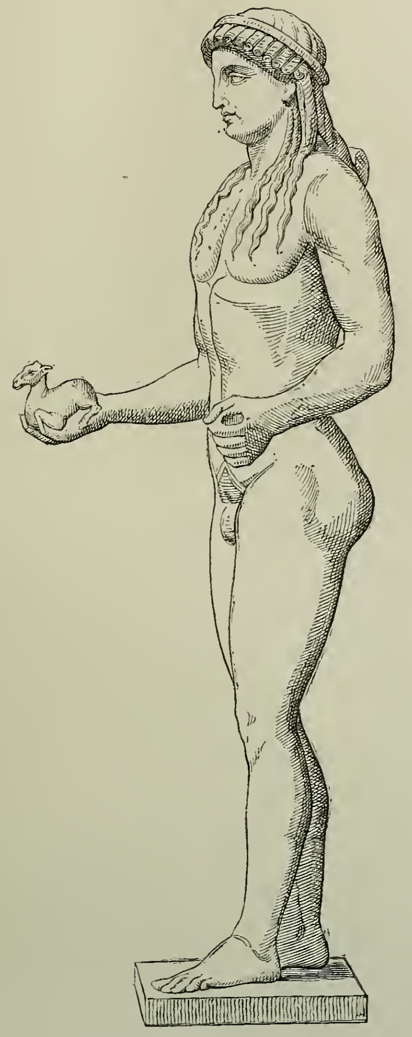
Il existe dans les collections publiques plusieurs monuments qui reproduisent le type de l'Apollon Didyméen.

Le Musée de l'École évangélique grecque, à Smyrne, possède une main en marbre, tenant un faon, trouvée dans la vallée du Méandre et donnée par un négociant d'Aïdin.

Le Cabinet des médailles de Paris a une petite statuette en bronze qui représente Apollon tenant un faon dans la main droite. Cette statuette, extrêmement grossière, et de plus cassée aux jambes, provient de Scala Nova, à peu de distance de Milet : c'est là son seul intérêt.

Beaucoup plus importante est la statuette du British Mu-

seum, connue sous le nom de bronze Payne Knight et prove-



Statuette en bronze d'Apollon. (British Museum.)

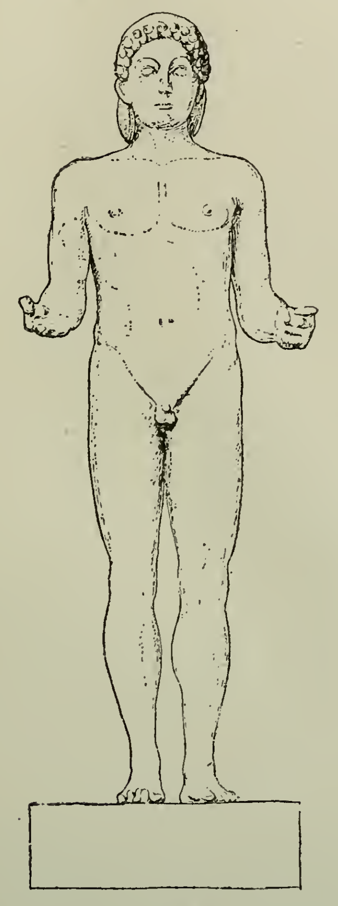
nant d'Étrurie. Elle est complète et bien conservée. Le dieu est debout, la jambe gauche légèrement portée en avant, dans l'attitude de la marche; la tête est posée droite; les cheveux,

formant sur le front deux étages de boucles, sont divisés sur chacune des deux épaules en trois mèches ondulées et nettement séparées: les deux bras sont repliés au coude: la main droite tient un faon couché, la main gauche est percée d'un trou dans lequel était jadis passé un arc. Le travail est négligé, mou et lourd. A cet égard, la gravure que nous donnons ici, et qui est empruntée aux articles de Beulé, flatte beaucoup le bronze Payne Knight.

Ce qui rend la statuette du British Museum intéressante, c'est qu'elle nous sert à reconnaître une copie de l'œuvre de Kanakhos dans un superbe bronze du Louvre, provenant de Piombino, et savamment étudié par M. de Longpérier (1). Le dieu est encore nu et debout; il avance la jambe gauche et porte légèrement le corps et la tête en avant, dans l'attitude d'une marche lente. Comme dans toutes les statues archaïques, l'occiput est très développé. Sur le sommet de la tête, les cheveux sont courts, rejetés en avant par le peigne: ils se terminent au-dessus du front par deux étages de petites boucles. Derrière, au contraire, ils sont longs, retombent sur la nuque en une masse abondante, dont l'extrémité est attachée en forme de queue terminée par une rosette. La poitrine est saillante et modelée largement; le ventre est maigre et plat; les jambes sont sèches et nerveuses, la musculature en est vigoureusement indiquée : les hommes que l'artiste avait sous les yeux vivaient au grand air, peinaient beaucoup et mangeaient sobrement. Les bras, attachés haut, restent rapprochés du corps: les deux mains sont portées en avant, la droite ouverte, l'autre fermée et percée d'un trou. Les attributs manquent, mais nul doute que la main droite ne tînt le faon et la main gauche l'arc traditionnel. Les yeux sont creux, ils étaient remplis de prunelles en argent ou en pierres précieuses. Les sourcils, les lèvres et les boutons des seins sont incrustés en cuivre rouge. Le pied gauche a été brisé et restauré maladroitement dans

(1) Catalogue des Bronzes du Louvre, n° 69.

l'antiquité même. La restauration a détruit le début d'une inscription incrustée en lettres d'argent sur le cou-de-pied; on



Apollon de Piombino. (Musée du Louvre.)

n'en peut lire avec certitude que les deux dernières lignes :

ΑΘΑΝΑΙΑΙ
ΔΕΚΑΤΑΝ

De la ligne précédente, on ne distingue que quelques lettres

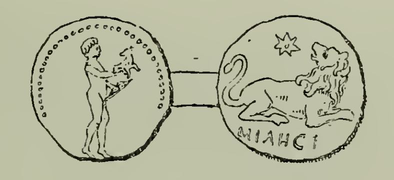
qui permettent de restituer ΔΑΜΟΣ. Il est difficile de dire si la statue consacrée à Athéné comme dîme du butin était dédiée par une ville ou par un particulier, du nom de Kharidamos par exemple.

Quoi qu'il en soit, le bronze du Louvre est une copie évidemment très soignée de l'Apollon de Kanakhos et date de la même époque, c'est-à-dire des dernières années du sixième siècle. Il n'est pas jusqu'à l'incrustation des seins, des sourcils et des lèvres, et jusqu'à l'inscription rapportée sur le pied en lettres d'argent, qui ne confirment cette conjecture ; le guerrier de Kléœtas consacré sur l'Acropole avait aussi les ongles incrustés en argent.

Néanmoins, si ces bronzes, tous de dimension bien inférieure à celle de la statue qui leur a servi de type, tous œuvres d'artistes de second ordre, peuvent nous donner une idée exacte de ce qu'il y avait dans l'œuvre de Kanakhos d'imposé par le symbolisme religieux, c'est-à-dire la pose, les attributs, l'arrangement des cheveux et jusqu'à un certain point la physionomie, si même on peut y trouver l'imitation naïve de quelques détails, il est une chose dont des œuvres aussi peu importantes ne peuvent évidemment nous donner aucune idée : cette chose, c'est le *faire* du grand statuaire, l'empreinte puissante de sa main sur le bronze, l'accent personnel de l'œuvre d'art. Ce style, ce faire, nous ne pourrons le retrouver que sur des œuvres originales de véritables artistes. Or, nous avons précisément un ensemble d'œuvres importantes qui datent du dernier quart du sixième siècle, c'est-à-dire du moment même où dut être fondu l'Apollon Didyméen. Mes lecteurs ont déjà nommé les statues des frontons d'Égine. C'est là, c'est dans un beau torse archaïque d'Apollon conservé au British Museum, que nous trouverons, je crois, les vrais caractères du bronze de Kanakhos.

L'art de l'Asie Mineure a, du moins parmi les archéologues français, une assez mauvaise réputation. Plusieurs le déclarent d'avance, et sans avoir pris la peine de l'étudier, un art de

décadence. C'est pourtant à lui que nous devons le Coureur d'Agasias, le Laocoon, la Victoire en bronze du British Museum, le Mausole de Pythios, le peu qui, dans le Taureau Farnèse, n'est pas du Milanais Andrea Bianchi, la Déméter de Cnide, la base sculptée d'Éphèse, et sans doute bien d'autres chefs-d'œuvre dont la provenance est inconnue; sans parler des œuvres perdues des Bathyclès, des Théodore, des Rhœcos, des Bupalos et de cent autres auxquels les anciens, apparemment plus en état que nous d'être bons juges, accordaient un certain mérite. Comme peintres, l'Asie Mineure a produit Parrhasios et Apelles, deux noms assez connus ; comme musicien, Timothée ; je ne parle point des poètes, des philosophes, des historiens : depuis Homère, Thalès et Hécatée, la liste en serait assez longue. Dans l'architecture, Pythios, Pæonios, Daphnis, Hermogène, et, pour descendre jusqu'au Bas-Empire, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet ont aussi joui de quelque réputation. L'étude du Didyméon aura, je l'espère, laissé dans l'esprit de nos lecteurs cette impression qu'il y a, dans les œuvres des architectes ioniens, bien des choses à regarder, et même quelques-unes à admirer; que l'art antique nous ménage encore bien des surprises; et que ceux qui se vantent de le connaître sur le bout du doigt devraient bien se souvenir de temps en temps du mot de Socrate : « Je ne sais qu'une chose, c'est que je ne sais rien. »



XI

MÉTOPE TROUVÉE A ILION.

PAR M. HEINRICH SCHLIEMANN (1).

Il y a quelques mois, il n'était bruit, dans le cercle des personnes qui s'intéressent aux choses de l'antiquité grecque, que des fouilles de M. Schliemann en Troade, du trésor de Priam, et des Minerves à tète de chouette constamment figurées sur les produits de l'art troyen. Osait-on conseiller quelque réserve aux enthousiastes prôneurs de ces découvertes, insinuer qu'il serait prudent d'aller voir la collection de M. Schliemann à Athènes avant d'en parler, émettre surtout quelques doutes sur l'assimilation faite par M. E. Burnouf et après lui par M. F. Ravaisson (2) entre quelques représentations grossières et le Palladium des poèmes homériques? on passait pour un sceptique obstiné, pour un envieux systématiquement préoccupé de dénigrer les travaux des autres.

Cet engouement a duré jusqu'au jour où l'on a pu jeter un coup d'œil à la dérobée sur quelques photographies envoyées d'Athènes, jusqu'au jour surtout où M. E. Burnouf a lu, sur un des objets rapportés de Troade, le mot **ΙΛΙΕΩΝ**, sur un autre le nom **ΠΡΙΑΜΟΣ**, sur un troisième une inscription chinoise (3) :

(1) *Gazette des Beaux arts*, 1874, t. IX, p. 480.

(2) Dans les séances de l'Académie des inscriptions.

(3) *Revue Archéologique*, février 1874.

dès lors, les admirateurs de la veille se sont hâtés de faire volte-face :

Plus n'a voulu l'avoir *dit* l'un ni l'autre.

Les bijoux de Priam sont devenus chypriotes pour ceux-ci, byzantins pour ceux-là, barbares pour d'autres. La collection de M. Schliemann était formée d'objets ramassés de droite et de gauche. — Peu s'en fallait que ses fouilles même ne fussent mises au nombre de ces mythes parmi lesquels la critique allemande avait depuis longtemps rejeté la guerre de Troie.

Ayant eu l'occasion de voir souvent, à Athènes, la collection de M. Schliemann, de suivre campagne par campagne ses enrichissements rapides, je n'étais pas de ceux qui en rêvaient pour le Louvre l'acquisition coûte que coûte et en bloc; je ne suis pas davantage de ceux qui lui refusent toute importance scientifique : les travaux fort considérables du voyageur allemand ont montré une fois de plus, après vingt autres, qu'il est impossible de remuer ce sol, pétri de débris, de la Grèce et de l'Asie Mineure sans y faire des découvertes du plus haut intérêt. Au point de vue de l'histoire, ils ont pleinement démontré que la lutte qui forme le thème des épopées homériques n'est pas un conflit mythologique entre les nuages, mais une guerre bien réelle entre des hommes de chair et d'os. Ils ont mis fin aux discussions des géographes sur l'emplacement de Troie, prouvé qu'il fallait en revenir à l'opinion de tous les écrivains de l'antiquité, sauf Demetrios de Skepsis et Strabon, opinion reprise d'ailleurs plusieurs fois parmi les modernes, et, sans aller bien loin, soutenue avec une grande force dans le dictionnaire classique de Smith. Nul doute maintenant que les restes de l'Ilion d'Homère n'existent, et n'existent précisément sous les ruines de l'Ilion d'Alexandre, à Hissarlik.

Quant aux objets très nombreux, sinon très variés, qui

ont été trouvés dans ces fouilles, il faut attendre pour en parler la publication prochaine du livre annoncé par M. Schliemann, et qui doit contenir, avec la reproduction photographique d'un grand nombre de pièces, des explications nécessaires sur les circonstances de la trouvaille. Mes lecteurs me permettront de n'en dire aujourd'hui que quelques mots. Presque tous ces objets, qu'ils soient de pierre, de métal ou de terre cuite, appartiennent évidemment à une époque très ancienne et de civilisation encore assez barbare, époque dont les limites chronologiques sont, cela va sans dire, impossibles à établir, mais que rien n'empêche de reculer jusqu'à la date assignée d'ordinaire à la guerre de Troie, sinon plus loin encore. Les plus importants à tous égards de ces objets, les coupes, vases, diadèmes, colliers et pendants d'oreilles, auxquels M. Schliemann a donné, avec une confiance qui ne peut surprendre chez un explorateur, le nom de *Trésor de Priam*, n'ont point d'analogues dans nos musées et, en l'absence de tout point de comparaison, il serait fort téméraire de prétendre en déterminer la date: mais il est impossible de ne pas être frappé de leur aspect archaïque et éminemment *asiatique*. Ils rappellent bien moins les œuvres de l'art grec que certains ornements figurés sur les bas-reliefs de Ninive et de la Phrygie. Rien, par suite, qui nous empêche d'y voir des restes de la civilisation troyenne, sans que, bien entendu, aucun indice permette de les attribuer à Priam plutôt qu'à quelque chef inconnu. Quant aux centaines de vases, où MM. Burnouf et Schliemann ont cru voir des têtes de chouettes, et dont ils ont fait, je demande pardon pour la bizarrerie de l'expression, des *ustensiles-idoles*, des *palladiums de ménage*, ce sont des pots fort grossiers, gauchement modelés dans une terre mal pétrie, et qui se rattachent tout simplement à la nombreuse série de *vases à organes féminins* (1), que jusqu'à ce jour on n'avait

(1) C'est aussi l'opinion émise par M. Rhangabé, dans une lettre pleine de sens adressée à l'Académie des inscriptions.

guère rencontrés hors de Chypre et des îles méridionales de l'Archipel. Si, dans ces vases, l'habitude de ne figurer la tête



Métope découverte à Ilion.

que d'une façon abrégée, de n'indiquer l'œil que par la courbe exagérée de l'arcade sourcilière, de modeler le nez en forme de bec crochu en pinçant entre ses doigts l'argile encore molle, si l'inhabileté du travail enfin permettaient quelques

hésitations, d'autres organes, représentés avec une précision naïve, ne laissent subsister aucun doute. Les vases de la Troade se placent à côté de ceux trouvés par MM. Gorceix et Mamet auprès d'Acrotiri (île de Santorin), sous la couche épaisse de pierre ponce qui constitue l'île actuelle, dans les ruines d'un village détruit, par conséquent, par un cataclysme anté-historique. J'ai vu à Amorgos des vases de même famille, mais d'un galbe déjà fort beau et d'une époque par suite bien postérieure, quoique assez reculée encore : le cou en était renflé en forme de gorge, et, sur la panse, deux boutons représentaient les seins. Mais c'est à Chypre que ces vases sont les plus nombreux, que la fabrication en a duré le plus longtemps, et que la figure humaine a été imitée avec le plus de détails. Le Louvre en a plusieurs exemples, quelques-uns assez archaïques et proches parents des ustensiles de la Troade. Parmi ceux d'époque récente, le plus beau que je connaisse appartient à M. Eugène Piot : l'embouchure en est modelée en forme de tête humaine, dont tous les traits sont parfaitement reconnaissables. Au reste, l'idée de comparer le vase à la femme et la femme au vase est trop naturelle pour qu'on s'étonne de la rencontrer aux époques primitives, parmi des peuples fort différents : en ce point, les Kanaques de Nouka-Hiva se sont rencontrés avec les anciens Chypriotes et l'Écriture sainte (1) avec des Troyens. D'ailleurs ne voyons-nous pas, dans presque toutes les langues, les mêmes mots servir à désigner les parties du vase et celles du corps humain? les Grecs ne disaient-ils pas la bouche, les oreilles, les mains (στόμιον, ὦτα, χεῖρα)? Ne disons-nous pas nous-mêmes le cou, la panse, le pied?

Mais avant d'atteindre les couches profondes où il a trouvé tous ces restes de l'antique civilisation troyenne, M. Schliemann a dû traverser la couche superficielle formée des débris de la ville qui est venue on ne sait à quelle époque, s'ins-

(1) *Vas electionis.*

taller sur les cendres de l'Ilion homérique. — C'est aux ruines de cette nouvelle Ilion, qu'appartient, avec quelques inscriptions intéressantes, la métope en marbre blanc dont la reproduction est jointe à cet article.

Cette métope est la traduction sur la pierre des vers de l'hymne homérique XXXI, au Soleil :

λαμπρὰι δ'ἀκτῖνες ἀπ'αὐτοῦ
αἰγλῆεν στίλβουσι, παρὰ κροτάφων τε παρειαὶ
λαμπραὶ ἀπὸ κρατὸς χαρίεν κατέχουσι πρόσωπον
τηλαυγές· καλὸν δὲ περὶ χροῒ λαμπεται ἔσθος
λεπτουργὲς πνοίῃ ἀνέμων· ὑπὸ δ' ἄρσενες ἵπποι.

« De sa tête partent des rayons resplendissants ; au dessous de ses tempes, des joues brillantes de jeunesse encadrent son gracieux visage dont l'éclat luit de loin ; autour de son corps brille un beau vêtement, d'un fin tissu, que le souffle des vents agite : sous lui sont des chevaux mâles. »

Debout sur son char, penché en avant comme pour s'élancer vers la route céleste, le dieu Hélios étend le bras droit et fouette ses chevaux, sa tête, ombragée de cheveux ondoyants, surmontée d'une sorte de diadème radié, se lève pour contempler le point à atteindre. Le vent que produit cette course rapide gonfle sa longue robe flottante, et agite derrière ses épaules les plis de sa chlamyde. En avant, hardiment cabrés, les quatre chevaux enlèvent, par un effort vigoureux, le char vers les espaces célestes.

Le groupe se présente un peu de trois quarts, disposition destinée à permettre de faire rentrer plus de figures dans un espace restreint. Néanmoins l'artiste a été évidemment gêné par le manque de place. Il a du rapprocher le soleil des chevaux à tel point que le dieu semble plutôt se tenir, on ne sait comment, sur la croupe de ceux-ci que sur un char placé derrière. La composition non plus n'est pas bien équilibrée : toute la masse en est à gauche. On sent dans toute l'œuvre la main d'un artiste secondaire, mais d'une bonne époque, d'un

écolier, mais d'un écolier formé sous d'excellents maîtres. Les deux premiers chevaux surtout, par la fermeté du dessin, la fierté de l'attitude, témoignent du niveau encore très élevé de l'art, et rappellent de fort près, de si près que sans la puissance plus grande du relief on songerait à une copie, les chevaux de la frise intérieure du Parthénon.

Mais ce qui rend surtout instructive l'étude de ce morceau, c'est qu'il est possible, à 40 ans près, d'en déterminer la date. On ne sait à quelle époque l'emplacement de l'ancienne Ilion fut de nouveau habité : il l'était au moment où Xénophon écrivait les *Helléniques*. Mais ce qui est certain, c'est qu'il n'y eut là, avant le milieu du quatrième siècle, qu'une bourgade sans importance. C'est Alexandre, qui, dans son enthousiasme pour Achille et pour Homère, imagina de faire de cette bourgade une ville. Ce que le conquérant avait sans doute plutôt ordonné que fondé, Lysimaque (323-282) l'exécuta. C'est évidemment de son règne qu'est le temple dorique d'où provient la métope de M. Schliemann. Tout, en effet, dans ce marbre nous reporte à cette époque : le caractère général de la composition, la réminiscence évidente d'Homère, le dessin un peu lâché de la draperie, et, détail plus caractéristique encore, cette exagération des os maxillaires qui rend la figure carrée. La ressemblance de cette tête avec celle des monnaies de Rhodes est frappante : ce sont les mêmes traits, les mêmes cheveux, les mêmes rayons, la même manière enfin de présenter la tête aux regards des spectateurs. Or, les monnaies de Rhodes sont du même temps (1).

C'est là ce qui fait le grand intérêt des fouilles. Supposez que le marbre de M. Schliemann se trouvât dans une de ces collections, des palais de Rome, formées par le pillage d'ha-

(1) Je ne sais pourquoi M. E. Curtius (*Arch. Zeit.*, 1872, p. 57) a cru, après M. Adler, voir dans la métope d'Ilion une œuvre de l'époque romaine impériale. Il est vrai que M. Curtius a, en quelques années, déplacé l'Agora d'Athènes, mis le Pnyx je ne sais où, construit un troisième long-mur, transporté Phalère à 5 k. de sa place, et renouvelé la topographie d'Éphèse.

bitations antiques où un premier pillage avait déjà entassé pêle-mêle les œuvres d'art de la Sicile, de la Grèce et de l'Asie, ce serait pour nous une bonne œuvre d'école, et rien de plus : nous la regarderions une minute, et nous passerions. Trouvée à l'endroit où elle a été sculptée, sur l'emplacement de l'édifice auquel elle appartenait, datée par cela même, elle prend toute l'importance d'un jalon certain dans l'histoire de l'art grec, d'un document authentique ajouté à ceux que nous possédions déjà sur la sculpture monumentale à l'époque alexandrine. Le siècle qui a sculpté les bases des colonnes d'Éphèse et les pilastres du temple d'Apollon à Didymes n'est pas tellement à dédaigner que la découverte d'une de ses œuvres doive passer inaperçue.



Monnaie de Rhodes.

XII

RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES

A SAMOTHRACE

(*Archaeologische Untersuchungen auf Samothrake*. Vienne, GEROLD, 1875. 1 volume in-folio de 92 pages et 72 planches) (1).

Nos lecteurs ont tous présente à l'esprit la magnifique *Victoire* trouvée en 1863 à Samothrace par M. Champoiseau, vice-consul de France, et aujourd'hui placée au Louvre, au fond de la salle des Caryatides. C'est un des trésors de notre musée, et je suis d'accord avec M. Newton, un fin connaisseur en choses de l'art antique, pour y voir une des œuvres les plus importantes qui nous restent de l'école de Scopas.

L'arrivée de ce marbre en France fit quelque bruit en son temps et décida le gouvernement à envoyer en 1866 à Samothrace, pour y faire des fouilles, MM. G. Deville, ancien membre de l'école d'Athènes, et E. Coquart, ex-pensionnaire de l'Académie de France à Rome. A vrai dire, ni l'un ni l'autre des deux voyageurs n'était dans la disposition d'esprit sans laquelle une expédition de ce genre ne saurait être fructueuse. La foi en eux-mêmes, cette foi « qui transporte les montagnes », leur faisait totalement défaut. Deville, déjà usé, au physique et au

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1876.

moral, par le climat de l'Orient, allait contracter dans l'île de Samothrace des fièvres qui achevèrent de ruiner sa santé délicate et hâtèrent sa mort, malheureusement survenue l'année suivante. M. Coquart était, et est encore, un de ces délicats dont la pureté de goût va jusqu'à n'être jamais satisfaite et dont la vive, mais trop impressionnable intelligence, découvre en toutes choses des sujets d'hésitation, de scrupule et de tristesse. Pour lui, la *Victoire* de M. Champoiseau n'était qu'une « figure décorative d'une époque assez basse ». Deville la déclarait « médiocre ». Sous l'empire de ces dispositions chagrines, les deux explorateurs étaient déjà, avant d'avoir donné le premier coup de pioche, parfaitement convaincus de l'inutilité de la besogne dont on les avait chargés, et se demandaient l'un à l'autre « ce que diantre ils étaient allés faire dans cette galère ». Aussi leurs fouilles, fort intelligemment entreprises, furent-elles trop tôt abandonnées. Les quelques marbres que, pour l'acquit de leur conscience, les explorateurs jugèrent à propos d'emporter, furent laissés par eux à Ainos, où ils sont encore; les dessins, dont étaient bondés les albums de M. Coquart, n'aboutirent à aucune restauration complète, et la mission ne laissa d'autres traces qu'un rapport sommaire et tout à fait insuffisant, inséré dans les *Archives des Missions scientifiques*.

Aussi M. A. Conze, qui avait déjà publié, avant les trouvailles de M. Champoiseau et le voyage de MM. Deville et Coquart, une étude très intéressante sur Samothrace, ne crut-il pas ce sol épuisé. En 1873, il parvint à décider le ministère autrichien de l'Instruction publique à envoyer dans l'île une mission archéologique. M. Conze était naturellement placé à la tête de cette mission : on lui adjoignait deux architectes, MM. A. Hauser et G. Niemann. Un crédit de 6,000 florins seulement était affecté aux fouilles, mais la corvette *Zrinyi* était mise à la disposition des trois savants.

Située au nord-ouest de l'entrée des Dardanelles, en face de l'embouchure de l'Hèbre (aujourd'hui la Maritza), l'île de Sa-

mothrace n'est qu'un gros bloc de rocher, inculte et couvert de bois, dont le sommet, le mont Haghios-Géorghis, s'élève à 1.700 mètres. Stérile et sans ports, elle n'a jamais eu d'importance ni politique ni commerciale, et son unique ville, dont les ruines portent aujourd'hui le nom de Palæopoli, tirait toute son illustration du sanctuaire consacré là par les habitants primitifs de l'île aux Cabires ou Grands-Dieux (Θεοὶ μεγάλοι Κάβειροι), divinités dont le nom trahit une origine sémitique (1) et qui paraissent avoir eu un caractère chthonien. Ce culte asiatique fut adopté par les Grecs avec d'autant plus de ferveur qu'il était plus mystérieux et plus étrange. Aussi l'île de Samothrace resta-t-elle de tout temps un asile inviolable, un lieu de pèlerinage d'où étaient sévèrement exclus les *impurs* et où les dévots accumulaient les offrandes et les constructions pieuses.

Les ruines de Samothrace se composent de l'enceinte de la ville, enceinte en appareil polygonal irrégulier, assez bien conservée quoique d'une époque fort ancienne, et d'un hiéron ou sanctuaire situé en dehors de la ville et renfermant plusieurs édifices distincts :

1° Un temple dorique en pierre, d'une époque fort ancienne et dont il ne reste plus que quelques débris épars sur une terrasse en appareil polygonal. Sur ce point, l'expédition de M. Conze n'a pu ajouter que peu de chose aux renseignements recueillis par M. Coquart;

2° L'édicule où a été trouvée la Victoire. C'est une sorte de temple aptère de dimensions très petites, et sans aucun intérêt:

3° Un second temple dorique en marbre, très superficiellement exploré par M. Coquart, et que les savants autrichiens ont complètement déblayé. Ce monument, regardé par M. Coquart comme sans intérêt et d'époque assez basse, attribué par MM. Conze et Hauser à la fin de l'époque hellénique, remonte — on peut, je crois, l'affirmer — à la seconde moitié du quatrième

(1) Κάβειροι, traduit en grec par *grands Dieux*, semble être l'équivalent de l'arabe *Kebirim*, et le nom du prêtre des Cabires, le Κόης ou Κοιάρχης, rappelle les *Cohen* de la religion hébraïque. Cf. Movers, *Phœnizier*, I, p. 651.

siècle. C'est l'époque où le dorique cédait partout la place à l'ionique. L'ordonnance du temple de Samothrace est raide et maigre : c'est, on le sent, une œuvre d'école, et d'une école d'où la vie s'est retirée. Mais les moulures, où l'on reconnaît aisément l'inspiration des architectes de l'Ionie, sont du plus beau caractère. Les têtes de lions du larmier et les rinceaux de la cymaise rappellent de très près le temple de Priène et ne lui sont pas inférieurs; l'acrotère est formée d'une puissante touffe d'acanthe, nerveuse et grasse à la fois, où la richesse la plus exubérante s'allie au goût le plus pur.

Le seul objet intéressant de l'intérieur du temple est le trou par où s'écoulait, dans une fissure du sol, le sang des victimes immolées aux divinités du monde souterrain.

Quelques débris de la décoration sculpturale du fronton antérieur ont été retrouvés. Les plus importants sont les corps de deux personnages couchés, appuyés l'un et l'autre sur le coude droit, le torse nu et largement modelé, les jambes couvertes d'une draperie; la moitié inférieure d'une femme assise, tenant une grappe de raisin; enfin le bas du corps d'une figure féminine, qui semble marcher avec un mouvement animé. Ce dernier morceau, de beaucoup le plus beau de tous, présente une analogie frappante avec la belle Niobide du musée Chiaramonti et avec notre Victoire. C'est la même *maestria* dans les draperies où le vent s'engouffre, mais les formes ont plus d'ampleur et de puissance encore;

4° Une rotonde de 19 mètres de diamètre, évidemment consacrée elle aussi aux cérémonies mystérieuses du culte des Cabires, et qui est certainement le plus original et le plus intéressant des édifices de Samothrace. M. Coquart en avait entrepris la restauration. L'a-t-il terminée? Ses dessins sont-ils restés enfouis, comme tant d'autres beaux travaux de nos architectes, dans les cartons de l'école des Beaux-Arts? je ne saurais le dire. Cette rotonde est dorique à l'extérieur, corinthienne à l'intérieur. Au-dessus d'un soubassement plein, terminé par une ravissante moulure formée d'un rang de rais-de-

cœur et d'un autre de palmettes et de fleurs d'eau, règne, sur tout le pourtour, une rangée de fenêtres dont les trumeaux sont décorés, au dehors, de pilastres doriques, au-dedans, de colonnes corinthiennes. L'espace qui s'étend entre ces pilastres et ces colonnes au-dessous des fenêtres est décoré sur les deux faces de fleurons placés entre des bucranes. Les pilastres supportent un entablement dorique dont le larmier est orné de têtes de lions et de rinceaux d'un superbe style. La face intérieure de l'architrave est ionique. M. Niemann suppose, je crois, avec raison, contrairement à l'avis émis par M. Coquart dans son mémoire, que la toiture conique qui couvrait l'édifice était en bois.

L'intérêt de ce temple circulaire est d'autant plus grand que la date peut en être fixée avec une rigoureuse précision et que la construction s'en rattache à des événements historiques. En effet, au milieu des ruines, ont été trouvés deux fragments d'une inscription gravée sur l'architrave, et qui peut être restituée d'une manière certaine. En voici la traduction :

« La reine Arsinoé, fille du roi Ptolémée [Ier Soter], femme du roi Ptolémée [IIe Philadelphe], aux Grands-Dieux, en exécution d'un vœu. »

Cette Arsinoé est la célèbre reine dont il existe des médailles si belles et si recherchées des numismates.

Après la mort de son premier mari, Lysimaque (281), elle épousa Ptolémée Céraunos, le conquérant de la Macédoine. Menacée de mort par lui, elle dut bientôt après s'enfuir à Samothrace, d'où, en 279, elle se rendit à Alexandrie; là elle épousa son frère Ptolémée Philadelphe en 276. Elle mourut quelques années avant son troisième mari, décédé en 247. L'exécution du vœu qu'elle avait fait en 280 dut suivre de près son mariage avec le roi d'Égypte. La rotonde date donc probablement de 276 à 270. En tout cas, elle ne peut être postérieure à 250.

L'ouvrage des savants autrichiens se divise en trois parties :

Étude archéologique, par M. A. Conze;

Restauration du temple dorique, par M. A. Hauser;

Restauration de la rotonde, par M. G. Niemann.

Ces trois parties sont accompagnées de soixante-douze planches, faites par le procédé héliographique d'Obernetter, et comprenant d'excellentes reproductions de photographies des sculptures et des murs cyclopéens, et des fac-simile beaucoup moins réussis de dessins d'architecture.

Il va sans dire que le travail de M. Conze est excellent. L'éminent professeur de l'université de Vienne s'est placé dès longtemps aux premiers rangs parmi les archéologues. A l'étendue des connaissances et à l'amour obstiné du travail qui caractérisent l'érudition allemande, il joint une rectitude de jugement, une sobriété de science et une clarté d'exposition dont on regrette trop fréquemment l'absence dans les ouvrages souvents hâtifs, mal digérés et pédantesques de ses compatriotes. Je regrette de ne pouvoir adresser de même des éloges sans réserves à ses collaborateurs, MM. les architectes Hauser et Niemann. Leurs restaurations, consciencieuses et instructives, pèchent par une certaine lourdeur de dessin : le procédé d'Obernetter ne les a pas d'ailleurs flattées. Évidemment, l'enseignement de l'architecture en Allemagne ne peut soutenir la comparaison avec celui de notre École des Beaux-Arts, complété par quatre ans d'études sérieuses à Rome. Aussi est-il infiniment regrettable que les restaurations de nos pensionnaires de la Villa Médicis restent inédites, et par suite inconnues de l'étranger et non avenues pour la science.

Le luxe typographique des *Recherches à Samothrace* fait honneur à l'éditeur Gérold et à l'imprimerie de Vienne.

XIII

NOTE

SUR

UN FRAGMENT INÉDIT DE TABLE ILIAQUE

DU CABINET DE M. THIERRY (1).

Dans la séance du 12 avril, notre confrère, M. Edmond Guillaume, nous a présenté un fragment de plaque en une sorte de pierre intermédiaire entre le marbre et le calcaire lithographique, que son possesseur, M. Thierry, avait trouvé dans les fouilles faites par lui en 1860 autour du temple d'Hercule vainqueur à Tivoli, et dont la face antérieure était décorée de figures en relief. Ce fragment, large de 10 centimètres et haut seulement de 7, est, ainsi que je l'ai dit alors, le reste d'une *table iliaque*, c'est-à-dire d'un de ces bas-reliefs destinés à l'enseignement des écoles, où étaient figurés en résumé les principaux épisodes des divers poèmes relatifs au cycle troyen. Il prend place à côté des monuments analogues réunis et savamment commentés par Otto Jahn et Michaelis dans leur

(1) Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, tome XLIII, Paris, 1883.



Hél. Dujardin

Imp. Dumas Vorzet

FRAGMENT DE TABLE ILIAQUE
TROUVÉ A TIVOLI
Cabinet de M. Thierry

ouvrage intitulé : *Griechische Bilderchroniken* (Bonn, 1873).

Le marbre de M. Thierry provient du coin supérieur gauche d'une table. Le bord antique est conservé, en haut sur une longueur d'environ 32 millimètres, à gauche et tout en bas sur 6 millimètres environ : l'angle même est écorné. D'après la manière dont est arrangée l'ornementation et dont sont disposées les lettres d'une inscription de restitution certaine dont je parlerai dans un instant, je ne crois pas qu'il manque à droite une longueur beaucoup plus considérable que celle de la partie conservée. Quant à la hauteur primitive du monument, il est impossible de la déterminer.

La face antérieure de la table est couverte de bas-reliefs. Au milieu est une grande composition entourée d'un encadrement rectangulaire formé d'un bandeau plat. De ce sujet central, il ne subsiste plus que la partie voisine de l'angle supérieur gauche. Autour de l'encadrement sont disposés d'autres sujets de moindre importance, qui forment comme une sorte de bordure. Ceux du côté gauche, étant superposés, ont été séparés l'un de l'autre par des bandeaux plats portant en général des inscriptions indicatives. Entre les deux scènes contiguës qui sont encore visibles sur la partie supérieure de la bordure, il n'y a aucune séparation.

Le sujet du tableau central est emprunté à une Ἰλίου πέρσις, soit celle d'Arktinos de Milet, soit celle de Stésichore d'Himère. La composition est, à peu de chose près, semblable à celle de la partie correspondante de la table A et du fragment E de la planche IV, dans le livre d'Otto Jahn. Cette similitude vient de ce que les ouvriers qui, à Rome, au commencement de l'empire, fabriquaient ces petits monuments mnémotechniques, s'inspiraient tous de la suite de tableaux de Théodore qui décoraient le portique de Philippe et représentaient les divers épisodes de la guerre de Troie. (Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 40, 19.)

C'est ce que démontrent l'inscription Θεωδ]ώρηον μαθὲ τάξιν Ὁμήρου « apprends l'arrangement Théodorien d'Homère, » qui se lit

sur la table A d'Otto Jahn, celle Θεωδώρηος ἡ τέχνη sur le fragment C² de la planche III, et celle ἀσπὶς Ἀχιλλέως Θεοδώρηος καθ' Ὅμηρον sur un « bouclier d'Achille » en marbre, tout récemment découvert à Rome.

En haut de ce tableau central, est la moitié gauche d'une place bordée de portiques sur ses deux côtés et au fond : c'est l'Agora d'Ilion. Sur l'aire de cette place est représentée une mêlée de Grecs et de Troyens : à gauche un fouillis de maisons s'étend jusqu'aux murailles de la ville, dont on aperçoit par-dessus les toitures la ligne dentelée de tours.

A gauche encore, mais un peu en avant de l'extrémité du portique qui, de ce côté, borde l'Agora, est un temple périptère, et, devant l'entrée du temple, un espace découvert rempli de groupes de combattants.

Au premier plan, devant l'Agora, est une autre place rectangulaire comme elle, bordée pareillement de portiques au fond et des deux côtés (celui de droite n'existe plus). Elle représente, comme on le voit par la table A d'Otto Jahn, où cette partie est intacte, le palais de Priam avec sa cour centrale. La scène de carnage qui se passe au milieu de la cour devait être exactement semblable comme arrangement, à en juger par le seul personnage conservé, le Néoptolème, qui se précipite sur Priam assis auprès de l'autel de Zeus Herkeios.

Sur la bande supérieure du cadre qui limite ce sujet, on lit l'inscription

ΙΛΙΑΣ ΜΕΙΚΡΑ ΚΑ

qui, d'après l'inscription analogue gravée sur la table A d'Otto Jahn, doit être restituée

Ἰλιὰς μεικρὰ κα[τὰ Λέσχην Πυρραῖον

« petite Iliade selon Leschès de Pyrrha. » La *petite Iliade* venait, dans la série des poèmes du cycle troyen, après *l'Æthiopide* d'Arktinos, suite elle-même de *l'Iliade* d'Homère. Elle prenait les événements au lendemain des funérailles d'Achille

et les conduisait jusqu'à l'entrée du cheval de bois dans les murs de Troie. Si cette inscription se rapporte à quelqu'un des sujets représentés, cela ne peut être qu'à celui qui est au-dessus, puisque celui de dessous, nous l'avons vu, est tiré d'une Ἰλίου πέρσις. Ce sujet de dessus est malheureusement mutilé dans la partie droite et l'explication n'en est point facile. Il se compose de deux groupes. Deux guerriers, dont il ne reste plus que les jambes et le bas des tuniques, se tiennent debout, tournés vers la droite. Derrière eux est un cheval tout bridé. Au-dessus de l'échine du cheval, un objet indistinct, qui peut être un casque. Trois femmes (de la dernière il ne reste plus que le contour antérieur, et la tête et le buste de la première sont brisés) se dirigent lentement vers les deux guerriers. Il y a dans *l'Iliade* d'Homère deux scènes dont on pourrait voir ici la représentation : soit la première apparition de Thétis à Achille, lorsqu'elle vient le consoler, soit la seconde, lorsque, assistée des Néréides, elle lui apporte les armes fabriquées par Héphæstos. Mais dans le poème de Leschès je ne vois aucun épisode auquel rattacher ce sujet. Le cheval a l'air trop vivant pour qu'il me semble possible de songer au δούρειος ἵππος et aux Troyennes venant le regarder. Je suis donc porté à croire qu'il n'y a aucune connexité à établir entre ce relief et l'inscription gravée au-dessous.

Restent les scènes de la colonne gauche de la bordure. Toutes celles-là sont empruntées à l'Αἰθιοπίς d'Arktinos de Milet, poème qui, continuant immédiatement le récit d'Homère, racontait les derniers exploits d'Achille et finissait sur le récit des funérailles du héros.

Tout en haut, on aperçoit un guerrier, tourné vers la gauche et se fendant en avant. Son adversaire n'existe plus, mais l'inscription ΠΕΝΘΕΣΙΛΗΑ ΑΜΑΖΩΝ, gravée dans le vide existant entre le dos du guerrier et le cheval de la composition que je viens de décrire, nous indique que l'artiste avait ici figuré le combat d'Achille contre Penthésilée. Au-dessous est un sujet encore plus mutilé; on n'en voit plus que la partie droite, où se

trouve un guerrier renversé à terre, s'appuyant sur son bouclier : de l'ennemi qui fondait sur lui et s'apprêtait à l'achever, on n'aperçoit que le bouclier tendu en avant. En bas, on lit l'inscription ΕΜΝΩΝ, reste du nom du vaincu. Ici était donc sculpté le combat d'Achille contre Memnon.

Du troisième sujet, il reste moins encore. Je crois distinguer à droite soit une tour, soit une porte de ville, et, à côté, un guerrier tombé s'appuyant sur son coude gauche. L'inscription ΣΑΧΙΛΛΕΩΣ pourrait se restituer Φόνο]ς Ἀχιλλέως. La scène serait donc la mort d'Achille.

Le sujet qui vient ensuite est mieux conservé. Le centre est occupé par un bûcher sur lequel est étendu un cadavre nu, la tête vers la gauche. A droite du bûcher, du côté des pieds du cadavre, est un personnage debout, peu distinct, mais qui me semble être une femme. Le cadavre est évidemment celui d'Achille : la femme ne peut être que Thétis.

De ces quatre scènes, les deux premières, le combat contre Penthésilée et celui contre Memnon, étaient déjà figurées sur la table A d'Otto Jahn. Les deux autres sont nouvelles.

L'exécution de ces petits sujets, surtout de ceux de la bordure, est beaucoup plus fine et beaucoup plus ressentie que dans les autres tables iliaques. La scène du haut surtout, le groupe des deux guerriers et des trois femmes, est d'une excellente composition et d'une facture très intéressante, quoique les personnages n'aient pas tout à fait 9 millimètres de hauteur.

Ajoutons, pour compléter la description du marbre de M. Thierry, que par derrière est gravée une sorte de table quadrillée comme celle de Pythagore, mais disposée en losange. A toutes les lignes, le dernier carré contient un Σ, l'avant-dernière case est vide. La suivante contient un iota ; celle d'après, rien. A la 8e ligne, l'avant-dernière visible, je crois voir ΕΡΣΙΣ, les lettres étant disposées de 2 en 2 cases. Évidemment, il y avait là un logogriphe comme celui de la planche III, n° C2 de Jahn, et comme celui qui est gravé au revers du bouclier récemment trouvé à Rome. Ici le mot serait-il Ἰλίου Πέρσις ?

XIV

LES

ANTIQUES DE L'ERMITAGE IMPÉRIAL

A SAINT-PÉTERSBOURG (1)

I



OUT, en Russie, remonte à Pierre le Grand : les collections d'antiques de Saint-Pétersbourg ne font pas exception à la règle. Dans son voyage en France en 1717, le tsar avait admiré le Louvre, la Bibliothèque et le Cabinet des médailles du roi; dès son retour en Russie, avant même que la guerre de Suède soit terminée et à peine une *potion forte* l'a-t-elle débarrassé des intrigues de son fils Alexis, on le voit occupé de doter sa capitale nouvelle d'imitations de ces établissements de luxe, indispensables à un État qui veut faire bonne figure dans le monde. En 1718, il a à Rome trois agents chargés d'acheter des statues antiques et d'en négocier l'exportation : le capitaine Kologrivow, le comte Ragusinski et M. Béklémichew. La moisson qu'ils firent ne fut d'ailleurs ni abondante ni belle.

Après la mort de Pierre, ses successeurs, pendant un demi-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er décembre 1881, 1er janvier 1882.

siècle, ne pensèrent plus guère à cet embryon de musée. Pour y constater quelques additions, il faut sauter presque un demi-siècle et descendre jusqu'à Catherine II. Celle-ci, en 1777, fait acheter à Rome, par le grand chambellan Jean Schouvalow, quelques statues en marbre et une série de vases en albâtre. En 1787, elle acquiert, pour la somme alors énorme de 23,000 livres sterling, une collection de marbres antiques appartenant à M. Lyde Brown, de Wimbledon. L'empereur Paul Ier fait encore quelques achats; puis viennent les grandes commotions politiques, les guerres avec la France, les insurrections de la Pologne. Pendant quatre-vingts ans, les antiques sont délaissés, et jusqu'au règne de Nicolas Ier, aucun événement important ne se produit dans l'histoire de la collection. En 1850, ce prince résolut de réunir, dans l'aile nouvelle qu'il venait de faire ajouter par l'architecte bavarois Klenze à l'ancien *Ermitage* de Catherine, les antiques jusqu'alors dispersés dans les diverses résidences impériales et particulièrement au palais de Tauride et à Tsarskoe-Selo. En 1851, il accrut l'ancien fonds de toute la collection Demidow, seize statues, huit pièces diverses de sculpture; en 1852, il acquit encore la collection Laval, composée de marbres et de vases. Sous Alexandre II, les enrichissements continuèrent. En 1859 fut achetée une Vénus qui est une des principales pièces du musée, et enfin, en 1861, pendant que le gouvernement français négociait tout à loisir l'acquisition de la galerie Campana, M. Guédéonow choisit dans la collection quarante-trois statues et un grand nombre de vases, et les emporta à Pétersbourg.

L'ensemble ainsi formé est aujourd'hui assez considérable. Malheureusement, ceux qui l'ont réuni semblent avoir cherché la quantité plus que la qualité. Ils ont acquis pêle-mêle ce qui leur était offert à bas prix, sans s'inquiéter de savoir si, dans une statue prétendue antique, les trois quarts étaient modernes et le reste retouché. Parmi leurs coups de filet, le dernier seul a été bien jeté et a ramené quelques bonnes prises : encore n'est-ce que parmi les vases qu'elles ont été faites. Sur les



Vase à parfums en terre cuite, trouvé à Kertch (Panticapée). Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

361 pièces que comprend le catalogue des marbres, il n'y en a

pas une seule qui soit de grande importance, et pas plus de dix à douze qui présentent quelque intérêt au point de vue de l'artiste ou à celui de l'érudit. Le morceau le plus vanté de la collection, la Vénus acquise à Rome par Alexandre II, et que les savants de Pétersbourg désignent, d'une manière quelque peu prétentieuse, sous le nom de « Vénus de l'Ermitage », est une œuvre de troisième ordre, de la famille de la Vénus de Médicis, mais d'une facture infiniment moins bonne. Je lui préfère de beaucoup le Jupiter colossal assis, trouvé à Castel-Gandolfo : la tête est d'un beau style; la draperie (qui était sans doute en bronze) a été refaite ainsi que les bras et les pieds. Le torse d'Hermès (n° 148), pourvu d'extrémités modernes et d'une tête antique qui ne lui appartient pas, est une copie médiocre d'une assez bonne œuvre grecque de l'école de Lysippe. Une statue d'éphèbe nu, debout et la tête levée, provenant du palais Soranzo à Venise (n° 153), est d'un art un peu maigre, mais d'une grande distinction. Un torse cuirassé d'empereur, trouvé sur l'emplacement de Faléries (n° 218), est un bon morceau de sculpture romaine du premier siècle. Le bas-relief n° 337, qui représente le Massacre des Niobides et qui, dit-on, aurait été porté du Péloponèse à Venise, donne l'idée d'un très bel original. Un autre bas-relief, celui-là provenant de Naples (n° 329), est intéressant à la fois, et parce qu'il est grec et même d'assez bonne époque, et parce qu'il représente un sujet très rare, les trois Parques : Clotho assise, le fuseau à la main, Lachésis tenant le peloton de fil, Atropos debout (la tête et l'épaule de cette dernière sont seules conservées). En cherchant bien, on trouverait peut-être encore cinq ou six pièces de quelque valeur; le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé.

La série des vases de la grande Grèce et de l'Étrurie est beaucoup plus belle. Elle renferme même une des œuvres capitales de la céramique antique, le fameux vase de Cumes qui faisait partie de la collection Campana (1), et qui aurait dû

(1) Stephani, *Vasensammlung der K. Ermitage*, n° 525. — *Compte-rendu*

entrer au Louvre. C'est une hydrie noire à panse côtelée, haute de 65 centimètres et absolument intacte. A peu près à mi-hauteur de la panse est une bande unie, sur laquelle se détachent en faible relief des animaux dorés : lions, griffons, chiens et panthères. A la naissance du cou et sur plus de la moitié de son pourtour se développent des appliques plus importantes : dix personnages en assez fort relief, de 0m,11 environ de haut, rapportés en terre peu cuite, en partie peints, en partie dorés. La scène représentée se rattache au mythe éleusinien. Au centre de la composition, on reconnaît aisément Déméter, assise sur la pierre carrée, *la pierre qui ne rit point* (ἀγέλαστος πέτρα) d'Éleusis, la tête surmontée du polos, la main droite appuyée sur le sceptre royal. Auprès de son siège est le vase sacré des mystères, la plémochoé, sur laquelle sont appuyés deux de ces bâtons courts entourés de feuilles qui étaient l'insigne des initiés du degré supérieur et que l'on appelait des βάκχοι. La déesse se retourne vers une jeune femme qui s'avance vers elle, les cheveux dénoués et une torche à la main : sans doute Coré revenue de l'Hadès. Derrière Coré vient le héros Eubouleus, qui porte deux βάκχοι et tient par la patte le cochon de lait destiné au sacrifice. Plus loin sont Athéna, assise et reconnaissable à son casque et à sa lance, Artémis (ou plutôt Hécate) tenant une torche dans chaque main, et une déesse assise, le voile sur la tête et la main sur le sceptre : peut-être Aphrodite. De l'autre côté de Déméter, en allant vers la gauche, on trouve d'abord Iacchos, appuyé sur un haut trépied et tenant un long thyrse. Le jeune dieu, imberbe et beau, porte le costume presque féminin du Bassareus de la Lydie. Après Iacchos est Triptolème assis sur son char ailé, puis un personnage tenant une torche, dans lequel M. Stéphani reconnaît Hécate, mais que son costume et sa chevelure me font hésiter à regarder comme une femme; enfin Rhéa assise, une haute couronne sur la tête.

de la commission impériale archéologique, 1862, pl. III. — Voy. ce qu'a dit de ce vase M. Clément de Ris, et la gravure qui en a été faite dans la *Gazette des Beaux-arts*, 2e pér., t. XIX, p. 180.

Toutes ces figures, et surtout celles de la partie centrale de la composition, qui sont plus soignées, sont d'un dessin souple et gras, voluptueux presque; l'artiste qui les a modelées était plus préoccupé de l'élégance et de la grâce que de la majesté des lignes, de la gravité des attitudes, du style en un mot. Le marquis Campana, dans son catalogue, appelle cette hydrie « le roi des vases, *il re dei vasi* ». Certes il est beau, magnifique même, et si supérieur à tout ce qui existe en ce genre qu'on peut le regarder comme unique. Mais, malgré toute l'admiration que m'inspirent et la pureté de son galbe et la richesse de son ornementation, je ne saurais lui attribuer la primauté qu'on revendique pour lui. Cette imitation en terre d'une forme et d'un système de décor qui appartiennent en propre au métal, cette application d'ornements si peu adhérents et si friables que le vase cesse d'être un ustensile d'usage pour devenir un simple objet de parade, indiquent déjà une altération du goût et un commencement de décadence. Je préfère l'art sévère de la coupe de Sosias au Musée de Berlin et de celle de Brygos au Louvre.

Quoique ce vase ait été trouvé dans un tombeau de Cumes, le petit catalogue du musée le donne comme de fabrique attique. Cela est possible sans doute, mais il me semble fort téméraire de l'affirmer. Le mythe éleusinien était aussi populaire dans la Grèce italienne que dans la Grèce propre; la forme du vase est tout à fait celle des hydries campaniennes en bronze; les vases noirs et côtelés ne se trouvent presque jamais en Grèce; enfin la fragilité de l'ornementation se serait mal prêtée à un transport. Pourquoi l'hydrie Campana n'aurait-elle point été fabriquée dans la ville même où on l'a découverte? Les ateliers céramiques de Cumes étaient très nombreux et très célèbres : l'activité de leur fabrication s'est maintenue jusqu'à la fin du premier siècle de notre ère, sinon plus tard (1). Je ne crois pas non plus que M. Stéphani soit fondé à l'attribuer au

(1) Martial, XIV, 122. — Stace, *Silves*, VI, IX, 42.

quatrième siècle : elle est d'une élégance trop raffinée pour être antérieure à l'an 300, et en lui assignant pour date 280 ou 260, on s'approcherait probablement davantage de la vérité.

Une *chytris* à figures rouges, trouvée à Cæré et provenant également de la collection Campana, est bien loin d'avoir le charme du vase de Cumes; elle intéresse pourtant les archéologues, et par la signature qu'elle porte, Εὐφρόνιος ἔγραφσεν, et par le sujet qu'elle représente (1). Euphronios est un des plus habiles parmi les peintres de vases du cinquième siècle. Nous possédons au Louvre ses deux chefs-d'œuvre, la grande coupe de Thésée et Amphitrite et le cratère d'Hercule et d'Antée. La chytris de Saint-Pétersbourg est sans doute un peu antérieure au cratère, et à peu près contemporaine de la coupe, c'est-à-dire qu'elle doit avoir été faite vers 470 ou 460; le dessin en est déjà savant, mais encore un peu raide. Quatre femmes entièrement nues, et qui n'en sont pas plus séduisantes, sont à demi couchées sur des lits de festin; l'une joue de la double flûte, les deux autres sont occupées à boire, la dernière, Σμικρά, l'index de la main droite passé dans l'anse d'un scyphos, s'apprête à lancer au loin les dernières gouttes restant au fond du vase. C'était là le jeu du *cottabe*, qui, inventé par les Siciliens, devint la passion de toute la Grèce. Du bruit que faisait en tombant le liquide projeté, de la forme de la tache qu'il laissait sur le sol, de la proximité plus ou moins grande où il tombait d'un point désigné à l'avance, on concluait si la personne à laquelle on songeait payait ou non de retour l'attachement qu'on avait pour elle. C'est à cela que se rapporte l'inscription en dialecte dorien peinte à côté de la joueuse : Τὶν τάνδε λατάσσω, Λέαγρε. « C'est pour toi que je jette ceci, Léagros! »

La collection renferme encore bon nombre de vases curieux : une amphore à figures noires enrichies d'engobes rouges et

(1) Stephani, *Compte rendu de la Commission impériale archéologique*, 1869, pl. V. — *Vasensammlung der K. Ermitage*, n° 1670.

blanches, qui représentent des satyres vendangeant (1); une hydrie à figures rouges de beau style (nº 1668), sur laquelle sont peints un personnage barbu et un jeune homme qui tient un cerceau; une péliké à figures rouges, où est figuré un chameau à deux bosses conduit par un homme (nº 1603); une jolie hydrie du quatrième siècle, dont la peinture montre un char de course et divers personnages (nº 1206); une œnochoé signée du potier Taleidès, qui a peint sur la panse le combat d'Hercule et du lion de Némée (nº 68); une cylix d'Hiéron, avec des guerriers du siège de Troie (nº 830) (2), etc., etc.

Je devrais aussi entraîner un instant mes lecteurs vers la collection de pierres gravées, qui est fort nombreuse, et comprend entre autres le fameux cabinet du duc d'Orléans et le camée de la Malmaison, l'un des plus grands et des plus beaux qui soient parvenus jusqu'à nous. Mais il nous faudrait trop de temps pour étudier ces richesses, et j'ai hâte de quitter cet ancien fonds du musée et d'arriver à ce qui forme l'originalité de l'Ermitage, à ce qui le rend, pour certaines séries, incomparablement supérieur à tous les autres musées de l'Europe : les antiquités du Bosphore Cimmérien.

II.

On sait ce que les anciens appelaient le *Bosphore Cimmérien* : c'était le canal sinueux et large de 8 à 12 milles par lequel le lac des Maïtes (Μαιῶτις λίμνη, aujourd'hui la mer d'Azow) se déversait dans le Pont-Euxin. La presqu'île montueuse qui se détache à l'est de la Chersonèse Taurique et forme la rive occidentale de ce goulet avait été, dès le milieu du sixième siècle, colonisée par les Milésiens, qui y avaient fondé, sur le

(1) Stephani, *Vasensammlung*, nº 9. — Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. 35.
(2) *Monumenti dell' Instituto*, t. VI, pl. 22.

détroit même et au fond d'une baie vaste et sûre, la ville de



Vase à parfums trouvé à Kertch (Panticapée). Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

Panticapée, plus tard désignée souvent par le nom même de Bosporos. Les colons de Panticapée avaient à leur tour essaimé

de tous côtés : au sud-ouest, et sur la côte même du pays des Taures, ils avaient bâti Théodosia : au nord, au point où le Tanaïs se jetait dans le lac Méotide, ils avaient élevé la forteresse de Tanaïs. La ville de Phanagoria, fondée un peu plus tard dans une île de la côte orientale du Bosphore par Phanagoras et les habitants de Téos fuyant devant les Perses, fut plutôt pour eux une alliée qu'une rivale. Maîtres du passage par lequel le commerce grec pouvait pénétrer le plus avant dans la Scythie et recevoir les produits de cette contrée, les Grecs du Bosphore parvinrent bientôt à une grande prospérité : la ville de Panticapée est une des rares cités helléniques qui aient frappé de la monnaie d'or. Néanmoins ses habitants et ceux des cités voisines ne purent maintenir leur indépendance. Soit qu'ils y aient été contraints par la force, soit qu'ils y aient trouvé des avantages au point de vue de leur commerce, ils se soumirent à l'autorité, d'ailleurs précaire et très limitée, des chefs de l'une des tribus voisines, à demi civilisée à leur contact. Ces chefs, moitié Grecs et moitié barbares, et qui, dans les inscriptions qu'ils ont fait graver, prennent le double titre d'archontes de Bosporos et de rois des Taures, des Sindes et des Maïtes, marquant ainsi nettement la nature différente de leur autorité sur leurs divers sujets, fondèrent par des conquêtes successives un empire dont les limites varièrent sans cesse, mais qui parfois s'étendit assez loin. Dès le milieu du quatrième siècle, ils étaient assez puissants pour que les grandes cités helléniques cherchassent à entrer en relations avec eux : Athènes surtout, qui peu à peu avait accaparé tout le commerce du Pont-Euxin, et qui achetait en Scythie des blés, des esclaves, des peaux fraîches et des pépites d'or de l'Oural, Athènes leur fit assidûment la cour. Elle eut pour ami Spartocus, qui régna jusqu'en 438, et la plupart de ses successeurs : Satyros (407-393), Leucon et Spartocus (393-348) et Pairisades (348-310).

Quand les rois de Macédoine se furent emparés de la Thrace, qu'Alexandre eut conquis l'Asie, et que Ptolémée Soter se fut rendu maître de l'Égypte, tous les pays d'où Athènes tirait les

grains nécessaires à sa nombreuse population industrielle furent aux mains de ses ennemis. L'amitié des rois du Bosphore lui fut alors encore plus précieuse; certaines années, elle tira de leurs États jusqu'à 400,000 médimnes (200,000 hectolitres) de blé.

La dépopulation progressive de la Grèce, en diminuant l'exportation des blés, porta un rude coup à la richesse du Bosphore. Mithridate lui rendit quelques années de prospérité, mais les querelles de ses successeurs et les agressions des tribus scythiques, à la faveur de ces querelles, ruinèrent de nouveau le pays; il ne se releva un peu que dans les dernières années avant l'ère chrétienne, lorsque Agrippa eut donné le pays à un Grec de Laodicée du Méandre, nommé Polémon. Polémon, sa veuve et son fils gouvernèrent paisiblement le Bosphore pendant tout le règne d'Auguste; après eux, le pouvoir passa, sous le protectorat des empereurs, à une dynastie thrace, qui ne finit qu'au quatrième siècle de notre ère, lors de la grande poussée en avant des tribus de race mongolique.

Il ne reste de ruines importantes d'aucune des villes du Bosphore, ni de la capitale Panticapée (Kertch), ni de Phanagoria (station de poste de Sennaïa), ni de Théodosia (Caffa). Mais si les édifices ont disparu presque en entier, les tombeaux ont en grande partie échappé aux barbares, et il en sort aujourd'hui, sous la pioche des fouilleurs, une foule d'objets qui nous permettent de suivre l'histoire de la civilisation du pays depuis le cinquième siècle jusqu'aux derniers temps de l'empire romain.

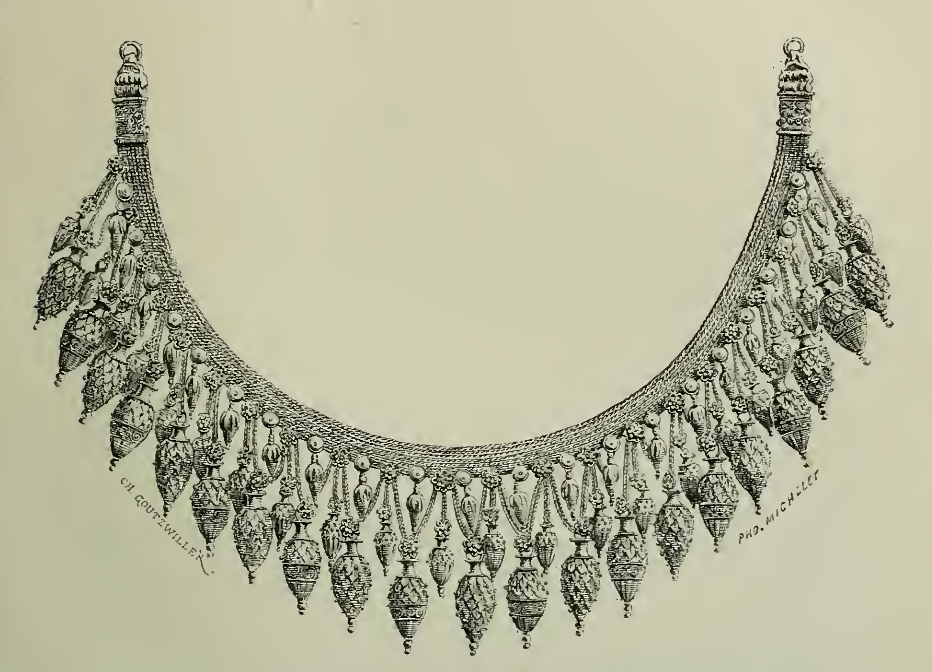
C'est à un Français, Paul Dubrux, directeur des salines de Kertch, homme fort intelligent et animé d'un véritable amour pour la science, que sont dues les premières fouilles méthodiques dans la nécropole de Panticapée. Dès 1816, il ouvrit quelques tumuli et envoya à Pétersbourg les vases qu'il en avait extraits. Des trouvailles du même genre, faites en 1821 dans d'autres tumuli par M. Patinioti, chef de la flottille de Kertch, achevèrent d'éveiller l'attention du gouvernement russe, et Du-

brux fut officiellement chargé de continuer les recherches. Une découverte inopinée vint peu après exciter l'ardeur d'abord un peu languissante de l'administration. A quelques kilomètres à l'ouest de Kertch s'élevaient deux énormes mamelons presque entièrement formés de grosses pierres que recouvrait à peine un peu de terre : l'un s'appelait en tatar le Koul-Oba, « le tertre des cendres. » En septembre 1831, 200 soldats étaient occupés à l'exploiter comme une carrière; le bruit retentissant du sol sous leurs pics leur fit supposer qu'ils se trouvaient sur quelque grande cavité. Dubrux, averti, accourut, fit chercher à la base du tumulus et découvrit une entrée qui le conduisit dans une grande chambre dont les murs étaient formés de belles assises régulières et le plafond construit en encorbellement. Cette chambre était restée inviolée. A gauche, contre la paroi. se dressait un énorme sarcophage en bois formé de planches épaisses glissées à coulisses entre de forts montants. Dans ce sarcophage était étendu le cadavre d'un homme : sur sa tête on voyait encore les restes d'un bonnet conique en feutre, entouré d'une large bande d'or décorée au repoussé; à son cou était un *torques* d'or massif, à ses poignets des bracelets, à ses côtés une épée, un fouet, un étui d'arc revêtu d'une large plaque d'or pâle couverte de figures en relief, une épaisse phiale d'or; de petites bractées d'or, disséminées parmi ses restes, avaient dû être appliquées jadis sur ses vêtements. — A côté du sarcophage, parallèlement à lui et juste en face de la porte, étaient les restes d'une femme ensevelie avec de riches bijoux et sur laquelle s'étaient effondrés les morceaux de son cercueil. — Contre la paroi du fond était le cadavre d'un homme d'une stature gigantesque. Enfin, dans le coin du fond, à droite, étaient entassés les os d'un cheval. Sur tout l'espace resté libre, on avait rangé côte à côte des vases, les uns en terre cuite, les autres en bronze, en argent, en électrum (alliage d'argent et d'or), enfin en or pur.

Quel était le personnage ainsi enseveli, avec sa femme, son écuyer et son cheval de guerre? Un des rois du Bosphore ap-

paremment. Mais lequel? Aucune inscription, aucun indice ne nous permet de le dire.

A mi-distance entre le Koul-Oba et Kertch se trouvait un autre tumulus de même structure, et appelé par les Tatars l'Altoun-Oba, « le tertre de l'or. » M. Kareischa en découvrit l'entrée l'année suivante (1832) et y trouva un caveau en forme de



Collier en or trouvé à la grande Bliznitza (Phanagorie). Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

pain de sucre, comme le trésor d'Atrée à Mycènes. Mais ce caveau avait été pillé, et le nom tatar du tumulus est le dernier souvenir des richesses qu'il a contenues.

Malgré cette déception, l'élan était donné, et depuis, à part l'interruption causée par la guerre de Crimée, les fouilles n'ont point cessé. En 1859, une commission fut instituée sous la présidence d'un ami passionné de l'archéologie, le prince Serge Stroganow, pour les diriger et en publier les résultats; elle dis-

pose d'un crédit annuel de 15.000 roubles (environ 10.000 francs) pour les fouilles mêmes et de 6.000 roubles (environ 15,000 francs) pour la publication. On ne trouva plus de tertres de l'importance du Koul-Oba et de l'Altoun-Oba, mais on en découvrit des centaines de plus petits disséminés dans les environs de Kertch, de Sennaïa, de Caffa, sur le littoral nord-ouest de la mer d'Azow, à Nedvigovka (l'ancienne Tanaïs) à l'embouchure du Don, et jusqu'à Nikopol, dans la vallée du Dniéper, à 200 verstes de la côte. On s'aperçut même que certains grands tumuli se composaient de plusieurs sépultures édifiées l'une sur l'autre. Il y en avait ainsi de petites sur les flancs du Koul-Oba (1). Une immense salle à neuf fenêtres de façade ne suffit pas à contenir tous les objets trouvés dans ces fouilles; après avoir multiplié et bondé les vitrines, il a fallu envahir les salles voisines, et qui sait combien il reste encore de tombeaux à ouvrir!

III.

Lorsque l'on entre pour la première fois dans cette salle des antiquités de Kertch, on est un moment ébloui : il y a là en effet, entassés, serrés les uns contre les autres, dans des armoires

(1) Les principaux ouvrages sur les antiquités et sur les fouilles du Bosphore Cimmérien sont :

Dubois de Montpéreux, *Voyage autour du Caucase*, etc., 6 vol. in-8° et un atlas in-folio. Paris, 1843.

Aschik, *Kertchenskiya-Drevnoisti*, petit in-folio. Odessa, 1845.

— *Bosporskoe tsarstvo*. 3 vol. in-4°. Odessa. 1848 et 1849.

— *Tchasy dosouga*. Odessa. 1851.

Mac Pherson, *Antiquities of Kertch*, petit in-folio. Londres, 1857.

Enfin et surtout, les deux magnifiques publications faites par ordre et aux frais du gouvernement russe et rédigées en grande partie par le savant conservateur du Musée de l'Ermitage, M. Stephani : *Antiquités du Bosphore Cimmérien*. 3 vol. in-folio, Pétersbourg. 1854; *Compte rendu de la Commission impériale archéologique*, texte in-4° et planches in-folio, paraissant annuellement depuis 1859. Un article intéressant sur la matière se trouve dans l'ouvrage de Beulé, *Fouilles et Découvertes*, t. II, p. 378.

adossées aux murailles, dans les embrasures des fenêtres, dans des montres circulaires et sur des piédestaux isolés, des centaines de vases, des terres cuites, des marbres et une telle masse d'objets d'argent et d'or, qu'on n'en formerait pas une égale en réunissant ce que possèdent en ce genre le Vatican, le musée de Naples, le British Museum et le Louvre. Au milieu de toutes ces richesses, l'œil est comme perdu et l'esprit désorienté; d'autant plus que le rangement est loin d'être méthodique, que les objets nouveaux ont été introduits au fur et à mesure des trouvailles, là où il était possible de leur faire une place, et que le seul catalogue qui existe est très sommaire et suit la disposition de la salle. Peu à peu, cependant, on parvient à apercevoir des lignes au milieu de ce chaos, à reconnaître des provenances, à distinguer des époques, et l'on se convainc que tous ces monuments, quelles qu'en soient la forme et la matière, peuvent se diviser en trois grandes classes. La première serait formée des objets de caractère entièrement grec, qu'ils aient été fabriqués dans les villes même du Bosphore par et pour leurs habitants de race hellénique, ou que, ce qui doit être le cas d'un certain nombre, ils aient été importés de la Grèce propre; la seconde comprendrait tous ceux qui ont été faits pour les grands personnages scythes, quelques-uns peut-être dans la Grèce même. le plus grand nombre à Panticapée et dans les villes voisines, par des ouvriers dont une partie n'étaient pas grecs et qui se conformaient aux goûts des acheteurs barbares pour lesquels ils travaillaient. Dans la dernière, enfin, nous rangerions les objets fabriqués à une époque où la race indigène avait peu à peu conquis la prépondérance et par des artisans qui s'efforçaient de suivre tant bien que mal les traditions de leurs maîtres, mais n'avaient ni le même sentiment du beau ni la même habileté de main.

Parmi les œuvres de caractère purement hellénique, l'une des plus dignes d'attention est un fragment de stèle funéraire en marbre surmontée d'un fronton et décorée d'un bas-relief. Ce bas-relief représente un jeune homme debout, la tête pen-

chée en avant. Sans doute il était appuyé sur un long bâton dont l'extrémité était engagée dans le pli de son aisselle, comme le personnage de la stèle d'Orchomène et d'une autre stèle du Musée de Naples : il ne reste malheureusement plus que la tête et les épaules : la carrure de celles-ci, la ferme construction de la tête qui rappelle les statues de Polyclète, la brutalité du modelé, indiquent une œuvre de la seconde moitié du cinquième siècle; œuvre d'un artiste provincial, sans doute, et non de première volée, car il y a de grands défauts, par exemple le bourrelet exagéré formé par les muscles sur la nuque. Mais, dans cette bienheureuse époque, même les morceaux de second ordre sont conçus avec un sentiment si juste et exécutés d'une façon si consciencieuse qu'il y a toujours plaisir et profit à les regarder. Si donc on donne jamais suite au projet de créer ce musée antique de moulages dont tous les archéologues souhaitent si ardemment la formation et sans lequel l'enseignement de l'histoire de l'art ne saurait être sérieux, il faudra réserver une place à la stèle de Saint-Pétersbourg.

La série des vases commence par une œnochoé à panse aplatie, à décor de style asiatique, trouvée en 1870 à Temir-Gora, près de Kertch. Sur un fond jaunâtre, sont peintes en brun rouge des figures d'animaux, disposées en deux bandes. Sur la première, la plus haute, est une panthère femelle faisant face à un taureau : entre les deux, un chacal. Sur la seconde bande, des lièvres et des bouquetins sont poursuivis par de gros chiens. Le champ est rempli par des semis de fleurs et par des croix gammées. C'est là exactement le style des vases de Milo publiés par M. Conze et de certains plats trouvés à Camiros, dans l'île de Rhodes, par M. Salzmann. Nous avons donc là un objet qui remonte aux premiers temps de la colonisation grecque.

Chose singulière, cette œnochoé est une pièce complètement isolée dans la collection ; il ne s'y trouve aucun autre vase de la même époque. Le cinquième siècle non plus n'a presque rien fourni, et de la première moitié du quatrième siècle il n'existe

qu'un petit nombre de monuments : encore aucun n'a-t-il d'importance. En revanche, nulle part la céramique de l'époque d'Alexandre et de ses premiers successeurs n'est représentée par des pièces aussi nombreuses et aussi belles : la bonne moitié des vases exposés dans la salle de Kertch ont été fabriqués entre 350 et 250. Or, c'est là précisément l'époque des plus grandes relations commerciales du Bosphore avec Athènes, et cette coïncidence de date aussi bien que l'élégance de galbe, le peu d'épaisseur de paroi et la finesse de décor des vases exhumés



Bracelet trouvé au Koul-Oba, près de Kertch (Panticapée). Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

de la nécropole de Panticapée, rendent vraisemblable que la plupart ont été importés d'Athènes. C'est l'industrie et surtout l'industrie d'art, qui faisait vivre la population de cette ville : les fabriques de meubles, d'étoffes, d'armes, d'orfèvrerie, de menus objets de tout genre y étaient en grand nombre et leurs produits étaient expédiés au loin : Athènes fournissait à tout le monde grec l'équivalent de ce que l'on appelle aujourd'hui « l'article de Paris ». Mais la fabrication où elle excellait surtout était celle des vases. La poterie d'Athènes, ἀττικὸς κέραμος, était justement célèbre par sa légèreté, la beauté de ses formes et la belle couleur rouge de la terre dont elle était faite. N'est-il pas évident que ce sont les produits de leurs manufactures que les

Athéniens devaient apporter dans le Bosphore en échange des grains, des peaux, de l'or en lingots qu'ils venaient y acheter, et que, dans ce commerce d'échanges, les vases devaient entrer pour une grande part?

Il est impossible de méconnaître l'origine athénienne d'une série d'aryballes et d'œnochoés de petites dimensions, non plus que du débris de coupe reproduit sur la planche IV du *Compte rendu* de 1869 et qui représente un centaure poursuivant et saisissant une jeune femme. L'élégance extrême du dessin, la grâce de la forme, sont ici des indices en lesquels on peut avoir toute confiance. Il en est de même de la ravissante petite hydrie à figures rouges rehaussées de blanc et d'or, sur laquelle est peinte l'arrivée de Pâris auprès d'Hélène (*Compte rendu*, 1861, pl. V, n° 2), et l'aryballe, peut-être de la même main, qui nous montre l'épouse de Ménélas déjà montée sur le char de son séducteur et s'enfuyant avec lui (même planche, n° 1). Il est impossible de pousser plus loin la délicatesse et le fini. J'attribuerais encore une origine athénienne aux trois *lekanai* (cuvettes munies de deux anses et d'un couvercle) dessinées bien lourdement dans les *Comptes rendus* de 1860, pl. I, et de 1862, pl. I et II : elles doivent être un peu postérieures, et on pourrait leur assigner comme date le commencement du troisième siècle. Toutes deux viennent du tumulus de Iouz-Oba, près de Kertch. La première et la plus grande est décorée sur son pourtour de palmettes inclinées, et porte sur son couvercle une peinture tout à fait appropriée à la destination du vase : une suite de femmes occupées à leur toilette. L'une lave ses doigts dans une vasque portée sur un pied élevé, l'autre attend patiemment que sa suivante ait achevé d'arranger sa chevelure; celle-ci ouvre son coffret à bijoux et se demande quel collier, quel bracelet elle va choisir; cette dernière enfin examine dans son miroir l'effet de sa parure. La richesse des détails est extrême et la souplesse du dessin va presque jusqu'à l'amollissement. La seconde lékané est plus simple et d'un goût un peu plus pur. Ici c'est une scène de bain qui est représentée : une

jeune femme se fait verser sur la tête une eau parfumée, d'autres remettent leurs vêtements et leurs bijoux. Sur le couvercle de la troisième, sont figurés des Silènes et des Bacchantes; détail bien intéressant pour la connaissance des divers usages des terres cuites dans l'antiquité, un des Silènes s'approche d'une jeune femme et lui offre une figurine assise qu'il tient entre ses mains. Enfin je citerai encore, comme d'une provenance athénienne presque certaine, un cratère de la première partie du troisième siècle, sur lequel est figuré le jugement de Pâris; le dessin en est un peu lâché dans certaines parties, mais il a plus d'ampleur et de suavité que les peintures précédentes, où la minutie de l'exécution approche parfois de la maigreur.

Une quinzaine de spécimens représentent dans la salle de Kertch la classe si peu nombreuse des vases en forme de figurines. Tous sont des dernières années du quatrième siècle ou des premières du troisième, et proviennent assurément de la Grèce propre; quelques-uns sont de vraies merveilles de coquetterie et de délicatesse. Nous donnons ici les deux plus jolis : un sphinx à tête de jeune femme et un buste d'Aphrodite sortant d'une coquille entr'ouverte. Mieux qu'aucune description, le croquis de M. Walker fera comprendre le charme voluptueux de ces deux vases, bien dignes de figurer sur la table de toilette d'une dame élégante d'Athènes. Mais ce qu'il ne saurait rendre, c'est la fraîcheur de coloris qu'un séjour de vingt et un siècles dans la tombe n'a pas entièrement détruite. Les chairs sont couvertes de glacis légers dont la transparence rend parfaitement le brillant nacré de la peau et dont les teintes rosées se marient harmonieusement. Ces vases ne sont pas seulement ravissants en eux-mêmes : ils confirment dans leurs croyances ceux, et j'avoue être du nombre, qui regardent comme certain que les statues grecques étaient entièrement peintes; ils expliquent ce que devait être cette peinture et comment elle laissait apparaître, au travers de sa délicate enveloppe, les qualités particulières de la matière qu'elle revêtait. Nous avons peine à comprendre comment, au dire de Pline, Praxitèle faisait colorer ses statues

par un des plus grands peintres de l'époque, par Nicias, et comment il attribuait à son talent une partie de leur succès. Et de fait, si on se les imagine couvertes d'un badigeon uniforme, le fait est inexplicable. Mais à les revêtir de ces tons délicats et savamment fondus que l'on admire sur le sphinx et sur l'Aphrodite, un véritable artiste pouvait trouver un digne emploi de son talent, et il est facile de comprendre quelle vie et quel charme nouveau le marbre pouvait prendre sous son pinceau.

Si riche que soit la collection de vases renfermée dans la salle de Kertch, elle est encore bien loin d'égaler celle des bijoux et objets d'or de tout genre. Les bijoux sont fort rares dans les tombeaux de la Grèce propre. La race hellénique a toujours été une race économe et calculatrice : ensevelir avec le mort toutes ses richesses lui eût paru une prodigalité déraisonnable; un sarcophage de petite dimension, très simplement construit sous le sol, quelques vases, une stèle, c'était assez pour ses morts. Ici autre peuple et autres mœurs : les tombeaux sont de vastes chambres surmontées de tertres élevés; le mobilier funéraire est varié et abondant, et les objets précieux dont la possession avait fait pendant leur vie l'orgueil de ces demi-barbares sont scrupuleusement ensevelis avec eux. Il est telle de ces tombes, le Koul-Oba, par exemple, qui contenait de véritables trésors. Or, dans les parures des hommes et des femmes, nous rencontrons, comme dans les vases, bon nombre de pièces de fabrication purement grecque et d'un sentiment si exquis, d'une exécution si soignée, que ce serait sans doute faire trop d'honneur aux orfèvres de Panticapée que de les leur attribuer.

Ces objets vraiment et complètement helléniques sont rares dans les sépultures d'hommes, et cela s'explique aisément : les Grecs ne portaient pas de bijoux; une pierre gravée à monture très simple était le seul ornement qu'ils se permissent; encore la pierre gravée, dont l'empreinte en cire équivalait à une signature, était-elle un objet d'usage plutôt que de luxe. On n'eût point trouvé chez les orfèvres d'Athènes un seul collier, un seul bracelet d'homme. Les chefs scythes, chez lesquels le goût des

parures en or était aussi répandu que chez les femmes, devaient donc se procurer dans les villes grecques du littoral de leur pays, où les orfèvres travaillaient spécialement pour eux, les ornements qu'ils aimaient. Ce n'est qu'exceptionnellement que quelque personnage plus riche pouvait en commander en Grèce, ou recevoir de quelque ami d'Athènes un objet fait exprès pour lui. Les femmes, au contraire, n'avaient dans l'étalage d'un marchand venu de Grèce, que l'embarras de choisir, et elles choisissaient parfois très bien : témoin celle dont les restes ont été trouvés dans le caveau de Koul-Oba, et celle qui était ensevelie dans le plus grand des deux tumuli appelés les *Blitznitsi*, « les Jumeaux », ou *dva Brata*, « les deux frères », dans la presqu'île de Taman, sur le territoire de Phanagorie. Le collier et les ornements d'oreilles de cette dernière sont peut-être, avec une parure trouvée à Phocée, en Asie Mineure, et dont je ne connais pas le possesseur actuel, les plus belles pièces d'orfèvrerie grecque qui soient parvenues jusqu'à nous. Le collier, que nous reproduisons ici (p. 201) se compose d'une triple rangée de pendeloques de dimensions graduellement croissantes, fixées par des chaînettes à une chaîne plate à six rangs qui s'agrafait autour du cou par des fermoirs en forme de têtes de lions. Les points de suspension des chaînettes sont alternativement décorés de disques à surface bombée et lisse et de petits fleurons à bouton central et à deux rangées de pétales : des fleurons semblables recouvrent l'attache des chaînettes aux pendeloques du deuxième et du troisième rang. Les pendeloques de la rangée d'en haut sont de simples glands oblongs, sur la partie postérieure desquels s'étendent des feuilles lancéolées ; celles qui leur font suite ont une forme intermédiaire entre celle d'un gland et celle d'un petit vase sans pied, dont la panse serait recouverte, dans sa moitié supérieure, par des feuilles imbriquées, avec de petites baies saillantes. Celles de la rangée terminale, beaucoup plus grandes que les autres, ont plus franchement la forme de vases. Les feuilles qui les recouvrent, et dans les interstices desquelles sont également de petites baies rondes, sont alterna-

tivement, dans une des pendeloques sur deux, prolongées jusqu'à la pointe ou interrompues par un bandeau circulaire décoré d'enroulements filigranés. L'estampage de la feuille d'or qui forme ces pendeloques, la retouche à la pointe des feuilles dont elles sont ornées, la soudure des filigranes et des baies témoignent d'une habileté de main vraiment prodigieuse. Pour l'apprécier plus sûrement, il suffit d'aller chez le célèbre bijoutier de Saint-Pétersbourg qui a cherché à copier ce collier. Avec quelque soin qu'elle ait été faite, et quoiqu'elle ait coûté fort cher de fabrication, cette imitation ne soutient pas une seconde la comparaison avec l'original. La différence est énorme et saute aux yeux.

Le dessin reproduit à la page 201 permet de se rendre compte de l'aspect général du collier. Mais il ne peut naturellement donner aucune idée de la somptuosité de coloris que lui ajoutait l'application d'un émail dans certains de ses ornements. Les bandeaux circulaires des grandes pendeloques étaient remplis, entre les enroulements, d'une pâte d'un bleu profond qui rehaussait singulièrement l'éclat de l'or très chaud employé par l'orfèvre. Les pétales des petits fleurons et les feuilles des pendeloques supérieures étaient recouverts d'émail alternativement bleu et vert.

Les deux énormes couvre-oreilles, qui étaient fixés à un diadème en or placé sur la tête de la morte, présentent le même système de décoration, mais sont d'un goût un peu moins sévère et d'une exécution moins délicate. Sur la partie centrale et bombée d'une large plaque ronde, un relief exécuté au repoussé représente Thétis assise sur un hippocampe et traversant la mer pour apporter à Achille les diverses pièces de son armure : ici la cuirasse, là les cnémides (p. 215.) Dans ce sujet de plus grande importance et qui eût exigé la main d'un sculpteur, l'orfèvre a moins bien réussi : le relief est un peu gros et lourd. La bordure de la plaque est décorée de palmettes filigranées alternativement dirigées vers le centre et vers l'extérieur et dont les lignes sont un peu compliquées. Au disque s'attache un

assemblage de cinq rangs de pendeloques, assez semblables à celles du collier et réunies par un réseau de chaînettes disposées en losanges.

Nous n'avons pu faire dessiner, car la photographie n'en a point été faite et le dessin qui en a été donné dans les *Antiquités du Bosphore* (pl. XIX, 401) est tout à fait insuffisant, une autre paire de couvre-oreilles d'un système analogue, mais plus légère d'aspect et plus fine d'exécution, qui provient du Koul-Oba (1). Sur la plaque ronde de celle-ci est figurée en repoussé une tête de Minerve de trois quarts. Le casque de la déesse est richement orné. Le cimier en est supporté par un sphinx, et les deux λόφοι latéraux par des Pégases. Des têtes de griffons apparaissent au-dessus de la visière. Il y a là évidemment, comme dans la célèbre intaille d'Aspasios au cabinet de Vienne, une imitation libre de la Parthénos de Phidias, et cela est sans doute un indice d'origine.

Le bracelet que nous donnons à la page 205 est encore une œuvre grecque, et sans doute il était destiné à une femme, quoi que le grand personnage scythe enterré dans le Koul-Oba se le soit approprié et l'ait passé à son bras. Il est quelque peu épais et lourd de forme, mais les deux sphinx dont les pattes en forment le fermoir sont d'un superbe dessin. Le bandeau décoré de palmettes qui les relie au reste du bracelet était, lui aussi, enrichi d'émail bleu et vert.

J'aurais encore bien des bijoux ravissants à énumérer, et la tête de bœuf, si vivante, reproduite à la planche XXXII, n° 12, des *Antiquités du Bosphore*, et les deux boucles d'oreilles d'une composition si fantaisiste et si riche de la planche XIX (nos 4 et 5), et le collier de la planche IX (n° 2), dont le fermoir imite un nœud de corde, et les boucles d'oreilles de la planche XIIa, sur lesquelles l'artiste a su faire tenir, au milieu de feuil-

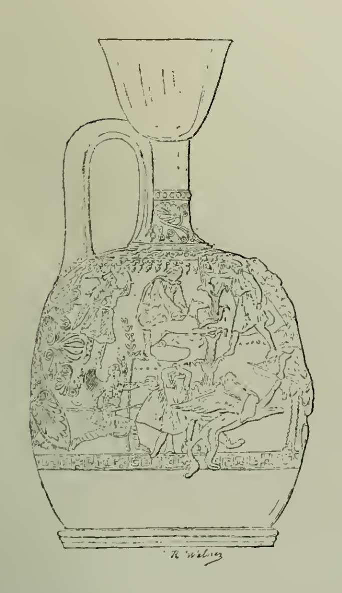
(1) Dubrux dit, dans son journal manuscrit, que ces deux bijoux étaient placés sur la poitrine de la morte. La position où se trouvaient ceux découverts dans la grande Bliznitsa me semble démontrer qu'ils étaient destinés à recouvrir les oreilles.

lages et de rinceaux, un char à quatre chevaux, conduit par deux personnages, et à côté duquel volent deux Amours. Mais je crains de fatiguer la patience de mes lecteurs en leur parlant ainsi de choses dont je ne peux mettre l'image sous leurs yeux, et d'ailleurs : « Qui ne sut se borner... » Je passe donc. Mais, avant de finir, je voudrais signaler brièvement quelques morceaux de haut intérêt et dont quiconque s'occupe de l'histoire de l'art grec me reprocherait de ne pas dire au moins un mot : d'abord des fragments d'un placage en ivoire dont était recouvert quelque ustensile de forme incertaine (pl. LXXIX des *Antiquités*); ils portent des gravures au trait du dessin le plus pur. Sur deux de ces fragments sont les restes d'une représentation du jugement de Pâris; sur un troisième, un quadrige. Puis quelques intailles du cinquième et du quatrième siècle en forme de scarabées : l'une (pl. VI du *Compte rendu* de 1860), encore adhérente à la chaîne par laquelle elle était suspendue, représente une Gorgone à quatre ailes tenant un serpent dans chacune de ses mains. Les deux autres, plus récentes, se recommandent par l'extraordinaire finesse de la gravure et par la signature qu'elles portent. Sur la première est figurée un Scythe ou un Perse assis sur un tabouret et examinant une flèche qu'il tient à la main : dans le champ, on lit le nom du graveur Athénadès. L'autre, qui a conservé sa monture, représente un héron volant : elle est signée Δεξαμενὸς ἐποίε χῖος « Dexaménos de Chios a fait. » Une dernière enfin, fixée à un collier, nous montre une Vénus accroupie. L'extrême rareté des pierres grecques dont la provenance est certaine et dont l'authenticité ne peut être révoquée en doute, rend celles-là encore plus précieuses.

Mais le musée de Saint-Pétersbourg possède encore quelque chose de plus rare : je veux parler d'étoffes grecques, déchirées, déchiquetées sans doute, mais pas assez pour qu'on n'y puisse reconnaître et la nature de la trame, et la couleur primitive et le décor. Ces étoffes ont été publiées par M. Stéphani, en phototypies coloriées à la main avec une exactitude scrupuleuse, dans le dernier *Compte rendu*, celui de 1881. Le morceau le

plus beau de tous (et, d'après les objets enfermés dans la tombe où on l'a trouvé, il remonte aux premières années du troisième siècle) est un tissu de laine couleur de pourpre violette sur lequel sont brodées des palmettes jaunes et vertes. Une autre étoffe, une toile à trame extrêmement fine, postérieure d'un demi-siècle peut-être, est peinte à la main en trois couleurs, brun rouge et jaune pour le décor, gris foncé pour les fonds. La décoration est divisée en bandes et figure des chars traînés par des chevaux au galop et des scènes mythologiques. Sur une troisième, beaucoup plus jolie, sont peints des canards volant. D'autres morceaux sont en soie, d'autres en véritable velours. Ce sont-là, pour l'histoire de l'industrie chez les Grecs, des documents inestimables, et dont on ne trouverait les analogues nulle part.

IV (1)



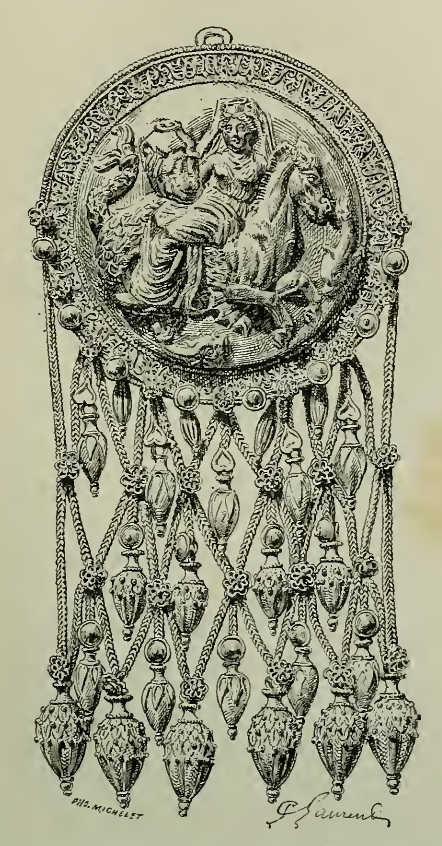
C'est dans le dernier tiers du quatrième siècle et dans le premier du troisième, que les relations des villes grecques du Bosphore et des princes scythes leurs suzerains avec Athènes et les autres cités commerçantes de la Grèce furent les plus régulières et les plus intimes. A la faveur de l'extension vers le Nord des limites du royaume du Bosphore, en même temps que de l'accroissement des besoins du marché athénien, par suite des événements politiques que j'ai indiqués plus haut, l'exportation des blés récoltés dans les plaines du Tanaïs et du Borysthènes prit une importance plus grande que jamais et jeta

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er janvier 1882.

des sommes plus fortes sur les places de Panticapée, de Phanagorie et d'Olbia. Les rois du Bosphore et ceux de leurs sujets indigènes entre les mains desquels étaient les terres de l'intérieur profitèrent peut-être plus encore que les négociants des villes grecques de la côte de ce développement commercial. — Princes et grands personnages de leur cour commençaient déjà à se familiariser avec les choses de la Grèce, à s'essayer à sa langue, à prendre goût à son luxe et aux œuvres de ses arts. Pour mettre à profit le débouché qui s'ouvrait chez ces adeptes tard venus de la civilisation hellénique, les ateliers des villes du Bosphore, et même sans doute, jusqu'à un certain point, les manufactures athéniennes, commencèrent à fabriquer des objets d'une nature spéciale, où l'habileté manuelle de leurs ouvriers se prêtait complaisamment à des besoins et à des usages étrangers, et où le goût exquis des Grecs sacrifiait quelque chose de sa pureté aux tendances d'une race plus grossière. Les produits de cette fabrication particulière, ces « articles d'exportation », comme nous dirions aujourd'hui, sont donc d'une beauté moins complète, d'une perfection moins irréprochable que les œuvres faites au même moment pour des acheteurs grecs; mais ils ont un aspect plus imprévu, une saveur plus originale, et, en plus du mérite artistique qu'ils conservent longtemps encore, ils prennent pour nous l'intérêt de véritables documents historiques.

Parmi ces objets de caractère mixte, issus d'une sorte de transaction entre des usages et des goûts différents, les vases peints sont fort peu nombreux. Il fallait un œil plus délicat que celui des Scythes pour admirer le galbe d'une hydrie, pour apprécier la finesse des peintures d'une aryballe ou d'un lécythos. Des vases de la plus pure argile attique, si spirituellement décorés qu'ils fussent, n'étaient après tout, pour eux, que de simples pots de terre, une vaisselle que les vivants commençaient déjà à dédaigner pour les usages domestiques, et qui n'était pas assez luxueuse pour être offerte aux morts. La magnificence matérielle, l'éclat de l'or et de l'argent, voilà ce qui

frappait ces demi-sauvages, comme cela frappe tous les peuples enfants. Aussi, si parfois ils achetaient des vases, et même de fort beaux, ces achats n'étaient pas assez fréquents pour donner quelque activité à une fabrication spéciale. Je dis.



Couvre-oreille trouvé à la grande Bliznista. Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (1).

donner quelque activité, car il n'est pas douteux que cette fabrication spéciale ait existé dans quelques ateliers, mais sans pouvoir se développer beaucoup. Le fait même de son existence accidentelle est prouvé de la manière la plus évi-

(1) Voir plus haut, p. 210.

dente par l'aryballe ici reproduite (p. 213.) Au bas du cou, sur un bandeau circulaire, se lit en relief la signature du potier : Ξενοφάντος ἐποίησεν Ἀθηναῖος, « Xénophantos, Athénien, a fait. » L'indication de la patrie, dans une signature de simple potier, est chose tout à fait exceptionnelle : je n'en connais qu'un autre exemple, l'inscription : Τεισίας ἐποίησεν Ἀθηναῖος, gravée à la pointe sur trois ou quatre vases trouvés à Tanagra et très probablement fabriqués dans la localité même. Faut-il conclure de cette mention que Xénophantos était venu s'établir à Panticapée, comme Tisias à Tanagra, et que c'est à cause de sa qualité d'étranger qu'il fait suivre son nom de son ethnique? Ou bien doit-on penser que son atelier était à Athènes et que, s'il a pris soin de faire connaître de quelle ville il était citoyen, c'est que, fabriquant pour l'étranger, il voulait faire bénéficier les vases sortis de ses fours de la faveur et de la plus-value qu'obtenait partout la céramique d'Athènes? La forme et le style du vase sont bien athéniens, mais cela ne fournit point d'argument décisif pour l'une ou pour l'autre hypothèse. Le seul criterium certain serait la composition de la terre; mais l'analyse n'en a point été faite, et l'eût-elle été, nos connaissances sur les pâtes céramiques employées par les anciens sont trop incomplètes pour qu'elle nous fût actuellement d'un grand secours. Quoi qu'il en soit de cette question, que nous sommes forcés de laisser indécise, le vase a bien certainement été fait pour être vendu à des Scythes. L'ornementation procède du même système que celle du vase de Cumes. Au bas du cou et immédiatement après le bandeau qui porte la signature, un second bandeau plus large est décoré d'appliques en faible relief : trois biges conduites par des Victoires et entre lesquelles sont des groupes de combattants. La face principale de la panse, celle qui est opposée à l'anse, est envahie tout entière par des personnages et des animaux en relief un peu plus fort, rehaussés de peintures et de dorures : c'est toute une scène de chasse empruntée à la légende locale des Arimaspes, qui avait été popularisée en Grèce par le poème fabuleux d'Aristéas de

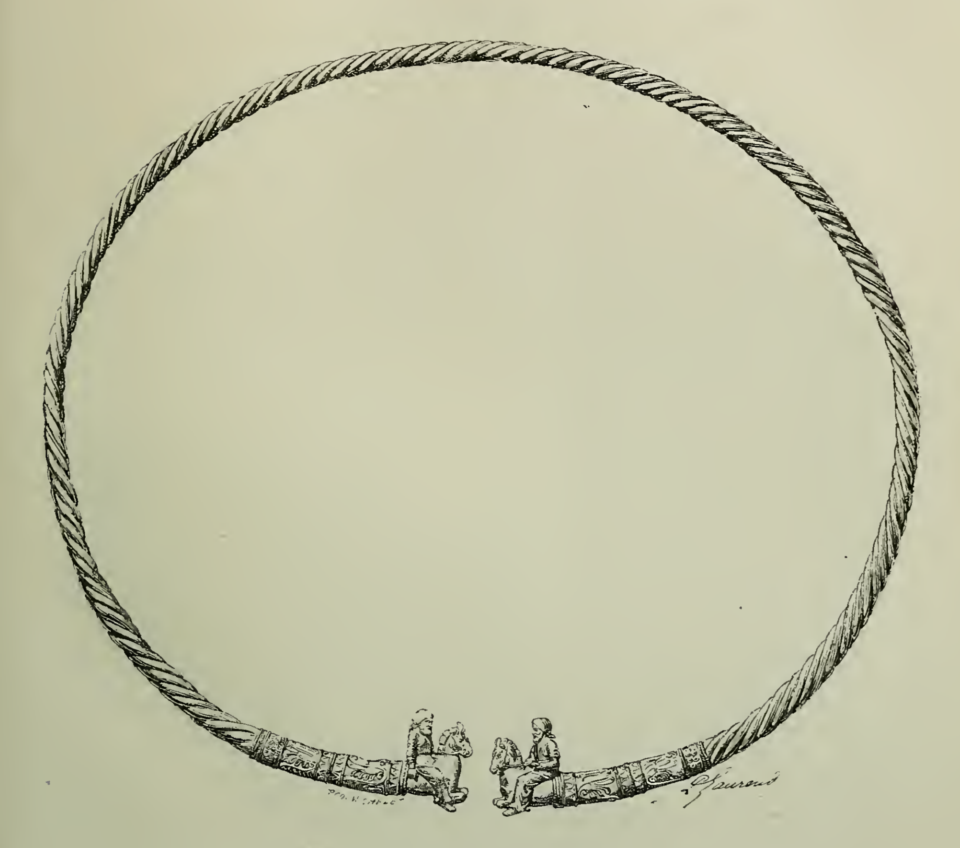
Proconnèse. On sait que ce peuple imaginaire passait pour habiter les contrées hyperboréennes, bien loin au delà des Scythes; il était, disait-on, en lutte perpétuelle avec les griffons, les animaux sacrés d'Apollon hyperboréen, gardiens jaloux de l'or des monts Riphées, c'est-à-dire de la chaîne de l'Oural. Les artistes avaient de bonne heure fait leur profit de ces traditions lointaines et accommodé à la décoration de toutes sortes d'objets les groupes élégants formés par les griffons et les Arimaspes; mais ici il est impossible de ne pas voir dans ces scènes quelque chose de plus qu'un motif banal d'ornementation : l'allusion au pays pour lequel le vase était fait se laisse aisément apercevoir. Les Arimaspes du potier athénien sont, d'ailleurs, des combattants tout à fait civilisés; ils ont le visage noble et l'élégant costume des Perses, les cheveux ondulés, la longue barbe frisée, le bonnet dit *phrygien*, la tunique ample et souple, les anaxyrides ou pantalons de fine étoffe, le manteau flottant. Les uns sont armés de haches de guerre, les autres de courtes piques; un est à cheval, un autre monté sur un char à deux chevaux, attelé à la grecque. Leurs noms, écrits à côté d'eux, sont perses pour la plupart, et l'on retrouve dans le nombre ceux de quelques-uns des personnages qui ont joué un rôle dans les troubles de l'Asie-Mineure, entre la mort d'Artaxerce II Mnémon (389) et la conquête d'Alexandre : Dareios et Kyros sont des noms de princes; Atramis, Abrocomas, Seisamès, des noms de satrapes. Il est difficile de croire que cette coïncidence soit l'effet du hasard : la date de la fabrication du vase ne peut être de beaucoup postérieure aux faits et aux personnages dont Xénophantos évoque ainsi le souvenir. Les ennemis contre lesquels combattent nos Arimaspes, des griffons et des chimères ailées, sont aussi mondains qu'eux : on sent, on sent même trop qu'ils n'ignorent pas la belle courbure de leur souple échine et l'élégance de leurs mouvements. A ces êtres mythiques, le désir de la variété a fait mêler des sangliers et un animal dont un éclat a malheureusement emporté la tête, mais qui, d'après la forme de

son corps, son allure un peu raide et les longs poils qui pendent sous son cou, doit être un élan, sinon même un renne.

Des deux côtés de ces figures en relief sont d'autres personnages simplement peints en rouge, à la façon ordinaire, et dans lesquels se retrouve toute la délicatesse de dessin des plus beaux vases énumérés plus haut. Ils relient, par une transition ingénieuse, le devant du vase à la partie postérieure, toute couverte de rinceaux et de palmettes simplement peints et enchevêtrés avec une variété étonnante d'invention. L'exécution est même plus parfaite dans ces parties accessoires que dans la partie principale : les figures en relief sont modelées d'une main un peu molle; leur saillie se rattache à la surface du vase par une coupure presque verticale et un peu dure d'aspect; leur groupement enfin est fait en désordre. Mais ces quelques défauts, qui nous empêchent d'oublier que nous sommes à la veille de la décadence, n'empêchent pas ce vase d'être un morceau de premier ordre, et dont l'Ermitage peut à bon droit s'enorgueillir.

Si l'aryballe de Xénophantos est le seul vase remarquable dans lequel nous puissions constater ce fait curieux d'une fabrication grecque à destination de barbares, en revanche, parmi les bijoux et les vases en or et en argent, les pièces où l'on observe la même particularité sont extrêmement nombreuses. A vouloir les citer, on n'a que l'embarras du choix. Une des plus belles, à mon sens, est le collier ouvert ou *torques* (je ne trouve point de mot grec pour désigner cette mode étrangère) dessiné à la page 219. Aussi bien d'ailleurs que la forme, la décoration de l'objet montre évidemment qu'il a été fait pour un Scythe; les ornements par lesquels se termine le cable d'or qui constitue la courbure du collier sont deux avant-trains de chevaux montés par des cavaliers, et qui, les jambes de devant repliées, semblent s'élancer au galop de la gaine dans laquelle leur croupe est prisonnière. Les cavaliers, on le voit du premier coup d'œil, sont des Scythes : leurs longs cheveux, noués sur la nuque, retombent derrière les

épaules, leur barbe est inculte et épaisse ; pour vêtement, ils portent une casaque à manches étroites, serrée à la taille par une ceinture, un large pantalon, et des bottes. Sauf que le pantalon est passé par-dessus les bottes, au lieu d'être entré de-



Torques en or, trouvé au Koul-Oba. Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

dans, c'est exactement le costume des moujiks russes d'aujourd'hui ; c'est aussi, très fidèlement rendu, leur type grossier, mais non brutal, leur nez long et fort, leurs grands yeux endormis, leur bouche lippue. Les chevaux non plus ne sont pas des chevaux grecs : la cambrure de leur chanfrein rend la confusion impossible. Et cet objet fait pour un barbare est

fondu, puis ciselé, avec toute la perfection qu'eût pu exiger le goût de l'Athénien le plus connaisseur. Ajoutons que là, comme dans plusieurs des bijoux énumérés précédemment, l'émail joue aussi son rôle. La transition entre les cavaliers et la partie du *torques* enroulée en torsade est formée par des bandes décorées de palmettes; les fonds de ces palmettes sont remplis de bleu et de vert.

C'est du Koul-Oba que provient ce *torques*. Il était passé au cou du mort qui, dans la chambre funéraire, occupait la place d'honneur, et dans lequel, nous l'avons vu, il faut peut-être reconnaître un des rois du Bosphore. A côté de ce personnage était un objet en or, épais et lourd, dont la face de dessous est reproduite ci-contre (p. 221). Les archéologues de la Commission impériale y ont vu la partie centrale et saillante, l'*umbo* d'un bouclier. Je ne sais vraiment pas comment cette idée singulière a pu venir à l'esprit d'hommes aussi versés dans la connaissance des choses de l'antiquité, car non seulement il est impossible de concevoir de quelle manière cet objet pourrait être adapté à un bouclier, mais de plus il est d'une forme parfaitement connue : c'est tout bonnement une coupe sans pied, destinée aux libations, ce que les Grecs appelaient une *phiale*. Quand la phiale présentait au centre un renflement hémisphérique, correspondant du côté extérieur à un trou où l'on engageait les premiers doigts de la main, tandis qu'on appliquait le pouce sur le bord, la coupe prenait le nom de phiale à nombril, φιάλη μεσόμφαλος. Les Grecs ont presque toujours conservé à ces phiales, lorsqu'ils les faisaient en argent ou en or, la décoration que leur avaient donnée leurs premiers inventeurs, les Égyptiens : des fleurs de lotus, en creux du côté intérieur, en saillie vers le dehors, rayonnent autour de l'ombilic et viennent s'épanouir près des bords de la coupe. Ici, la disposition traditionnelle a été conservée, mais les fleurs de lotus sont surchargées d'une profusion d'ornements qui, à vrai dire, sont assez peu à leur place en cet endroit, mais qui éblouissent par leur richesse. Ce sont d'abord, sur le premier

rang de pétales, des têtes grimaçantes de Gorgones dont la chevelure de serpents se prolonge par des enroulements bizarres; le second rang de pétales porte encore des têtes de Gorgones,



Phiale en or, trouvée au Koul-Oba. Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

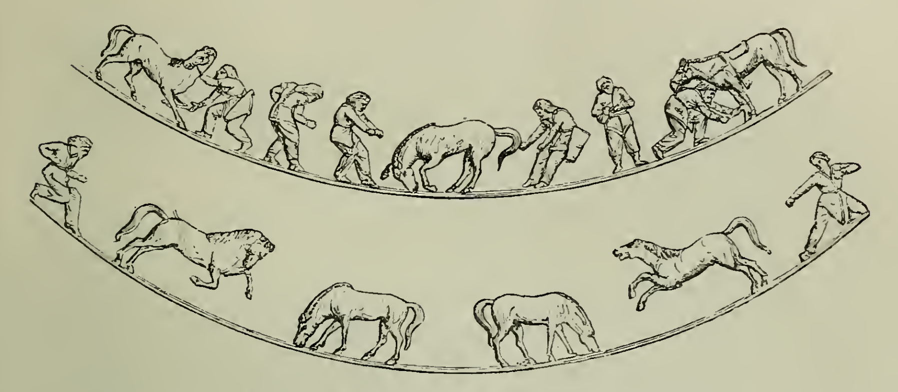
mais plus petites; sur le troisième, elles sont remplacées par des têtes de Scythes, avec leur bonnet conique et leur longue et épaisse barbe. Ces têtes, part faite à la recherche de la couleur locale, classent pour nous l'objet dans la catégorie à la-

quelle il appartient : en nous indiquant à qui il était destiné, elles nous expliquent cette ornementation luxuriante, dont le goût sévère d'un Grec se fût à bon droit alarmé.

La petite bouteille en or de la page 238 provient encore du Koul-Oba. La panse en est divisée en deux par une tresse : la partie inférieure est décorée de godrons, la partie supérieure porte sept figures en relief, faites au repoussé : l'exécution n'en est pas très fine, mais si la valeur artistique est ici moindre que dans les deux objets précédents, l'intérêt historique, ethnographique si l'on veut, est infiniment plus grand : l'artiste nous fait en effet pénétrer au milieu d'un campement de Scythes, nous initie à leurs attitudes familières, et nous les fait prendre sur le vif dans quelques-uns des actes de leur vie nomade. L'un, le chef du clan sans doute, car un diadème entoure sa tête nue, écoute, assis sur une pierre et appuyé sur sa lance, le rapport que lui fait un de ses guerriers, accroupi devant lui ; plus loin, un autre guerrier, le genou droit en terre, courbe son arc en le passant sous sa jambe gauche et lui ajuste une corde. Derrière celui-là vient un groupe de deux hommes agenouillés : l'un des deux appuie sa main gauche sur le front de son compagnon, pour lui maintenir la tête immobile, et, enfonçant la main droite dans sa bouche grand ouverte, se met en devoir de lui extirper une dent. L'opération ne se fait pas sans douleur : la grimace du patient, et sa main, qui retient le bras du chirurgien improvisé, le disent assez haut. Ce groupe est suivi d'un second : un blessé, assis sur le sol, tend sa jambe nue, qu'un de ses camarades entoure d'un bandage. Le costume et le type de ces hommes est naturellement assez semblable à celui des cavaliers du torques, mais les proportions plus grandes permettent de mieux apercevoir les détails. Les pantalons, les bords et les emmanchures des casaques sont brodés : une rangée de boutons ferme par devant la tunique ; le bas des pantalons est entré dans les bottes, assez courtes et serrées au-dessus de la cheville par une corde.

Le Koul-Oba est dans les environs immédiats de Kertch.

Voici maintenant une trouvaille qui nous montre les œuvres de l'orfèvrerie grecque pénétrant bien plus avant dans l'intérieur du pays, et cela dès la fin du quatrième siècle, ou, au plus tard, dès les premières années du troisième. Hérodote dit que les tombeaux des rois scythes étaient situés dans la vallée du Borysthènes (le Dnieper d'aujourd'hui), en un endroit appelé Gherra. C'étaient des espèces de chambres construites avec des pièces de bois, les unes plantées debout, les autres posées de champ par-dessus les premières, en guise de toiture. Après



Frise d'un vase en argent trouvé à Nikopol. Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

avoir introduit dans la chambre construite pour le recevoir le cadavre du roi mort, on déposait autour quantité de vases et d'objets précieux; puis on étranglait auprès du défunt une de ses concubines, son cuisinier, son écuyer, son cheval de guerre, quelques-uns de ses serviteurs, afin qu'il retrouvât dans l'autre monde une maison toute montée; après quoi on jetait par-dessus la chambre sépulcrale d'énormes quantités de terre.

M. Ivan Zabéline, qui dirigeait il y a une vingtaine d'années les fouilles du Bosphore Cimmérien, était avec raison préoccupé de ce texte et pénétré de l'importance qu'aurait la découverte d'une des sépultures qui y sont décrites. Il conclut des particularités mentionnées par Hérodote, dans ce passage et

dans un autre, que Gherra devait être à la hauteur de la troisième cataracte du Dnieper, et dans le district d'un des villages fondés par Catherine II après la conquête de la Crimée, celui de Nikopol. Or, précisément à une vingtaine de verstes de ce village, sur la rive droite du fleuve, existait un énorme tumulus appelé dans le pays « Kourgane de Tchertomlik », long de 352 mètres et haut de 21, qui dominait toute la contrée. En 1862, M. Zabéline résolut de l'ouvrir. Lorsqu'on arriva à la chambre, qui avait bien été construite en bois comme le dit Hérodote, mais qui s'était écroulée sous le poids des terres amoncelées au-dessus, on constata qu'elle avait déjà été pillée : il n'y restait plus rien. La spoliation avait eu lieu dans l'antiquité même et non sans difficulté : on retrouva le cadavre d'un des voleurs, qu'un éboulement avait enseveli dans la galerie creusée pour accéder à la tombe : auprès de lui était sa lampe en bronze. Mais sans doute dès cette époque la chambre principale était en partie comblée, et les recherches des fouilleurs avaient été faites très précipitamment, car des passages ménagés aux quatre angles n'avaient pas été découverts par eux; ces passages conduisaient à des chambres plus petites, mais heureusement restées inviolées et qui contenaient le mobilier funéraire le plus précieux.

Parmi les objets trouvés dans cette sépulture, anonyme comme toutes les autres, mais sans aucun doute royale, le plus important et de beaucoup, est le vase d'argent, en partie doré, dont nous donnons ici le dessin. Lors de l'écroulement de la toiture de la chambre il a été bosselé d'un côté, et brisé au cou : il a de plus, lors de la trouvaille, été atteint par un coup de pioche; mais ces dégradations ne sont pas assez considérables pour en altérer la beauté. C'est une amphore de trois pieds grecs ($0^{m},70$) de haut, formée de deux plaques d'argent rivées l'une à l'autre, et munie de deux anses; le corps du vase est décoré de palmettes et de rinceaux dessinés avec cette élégance un peu maigre qui caractérise l'époque macédonienne : sur le devant, ces rinceaux sont faits au repoussé, et présen-



Vase en argent, à reliefs dorés, trouvé à Nikopol. Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

tent une légère saillie; sur le derrière, ils sont simplement gravés. Au milieu de ces feuillages ornementaux sont posés des oiseaux, deux grands et deux petits de chaque côté. Dans les premiers M. Stephani croit, non sans quelque vraisemblance, reconnaître des coqs de bruyère; les autres ressemblent assez à des corneilles : là encore, l'artiste se serait donc préoccupé de chercher dans le pays même les éléments de la décoration. A la partie inférieure de la panse, à l'aplomb des anses, deux ouvertures munies de filtres fins, et que fermaient deux bouchons fixés à de petites chaînettes, servaient à l'écoulement du liquide que le vase était destiné à contenir : du vin sans doute, dont les Scythes étaient grands buveurs, car l'amphore, n'ayant pas de couvercle, ne pouvait être employée à contenir un breuvage fermenté et mousseux comme le koumis ou lait de jument. Ces deux ouvertures sont ornées, à l'imitation des gargouilles des temples, de deux têtes de lion, et, chose singulière, le modelé de ces têtes, leur crinière à poils courts et régulièrement rejetés en arrière, nous reportent à un siècle plus haut que le reste de l'ornementation du vase : elles rappellent beaucoup plus les têtes de lion du Parthénon que celles du temple de Priène ou du mausolée d'Halicarnasse : nous sommes en présence d'un vieux modèle, devenu classique et banal, qui a continué à être en usage dans les ateliers d'orfèvres longtemps après que de nouvelles formes avaient prévalu dans l'architecture. Un peu plus haut, et juste dans la ligne médiane de la face antérieure de l'amphore, est une troisième ouverture, décorée d'une tête de cheval ailé : l'animal, les oreilles dressées, l'œil effaré, les joues maigres, les naseaux dilatés et la bouche ouverte pour hennir, n'a rien du cheval grec tel que nous le montrent la frise du Parthénon et le tombeau de Mausole : c'est le cheval sauvage de la steppe, inquiet et frémissant au moindre bruit. Les grandes ailes éployées dont la fantaisie de l'artiste l'a muni dérobent heureusement au regard la jonction, forcément disgracieuse, de cette applique à la surface de la panse, et achèvent de lui donner un caractère

étrange et saisissant. Le haut de la panse, au bas de la naissance du cou, est décoré de chaque côté d'un groupe de deux griffons dévorant un axis, les uns repoussés, les autres simplement gravés : le dessin manque un peu d'ampleur, mais est habile et élégant. Mais la partie la plus originale de cette ornementation, c'est la frise de figures en haut relief, fondues à part, retouchées au burin et soudées, qui court au point où la surface de la panse se recourbe pour gagner le cou, et repose sur le bandeau en saillie par lequel est dissimulée la rivure des deux moitiés du vase. Le sujet de cette frise est emprunté à ce qui, dans les mœurs des Scythes, frappait le plus la curiosité des Grecs : le domptage et l'éducation du cheval. Au centre est une jument que trois hommes s'efforcent de renverser à terre en tirant sur des cordes attachées au bas de ses jambes (les fils d'argent qui figuraient ces cordes sont brisés). On sait que c'est là une manière encore en usage de terrifier l'animal et de mater sa résistance. A droite de ce groupe, un homme debout tenait entre ses mains un objet aujourd'hui manquant et qui semble l'occuper beaucoup. Les uns ont conjecturé qu'il se pansait la main, d'autres qu'il s'apprêtait à recueillir dans une coupe l'*hippomanès*, liqueur à laquelle on attribuait une foule de vertus médicinales et magiques : peut-être préparait-il tout simplement des entraves. Plus à droite encore, le propriétaire de la prairie et des bêtes qui y paissent vient de descendre de cheval : sa monture, sellée et bridée, attend paisiblement, pour se mettre à brouter, que son cavalier ait achevé de lui entraver les jambes de devant. A gauche du premier groupe, celui de la jument et des gens qui l'entourent, un homme placé devant un cheval qu'il tient par un licou lui prend et lui plie le genou gauche, en même temps que, pesant sur la corde, il lui fait tourner la tête vers la droite : tout à l'heure, en la lui ramenant vers la gauche par un mouvement brusque, il lui fera perdre l'équilibre et l'abattra sur le flanc. Sur le derrière du vase, deux autres serviteurs viennent de lancer des cordes à des chevaux qui bondissent et cherchent à fuir, tandis que les

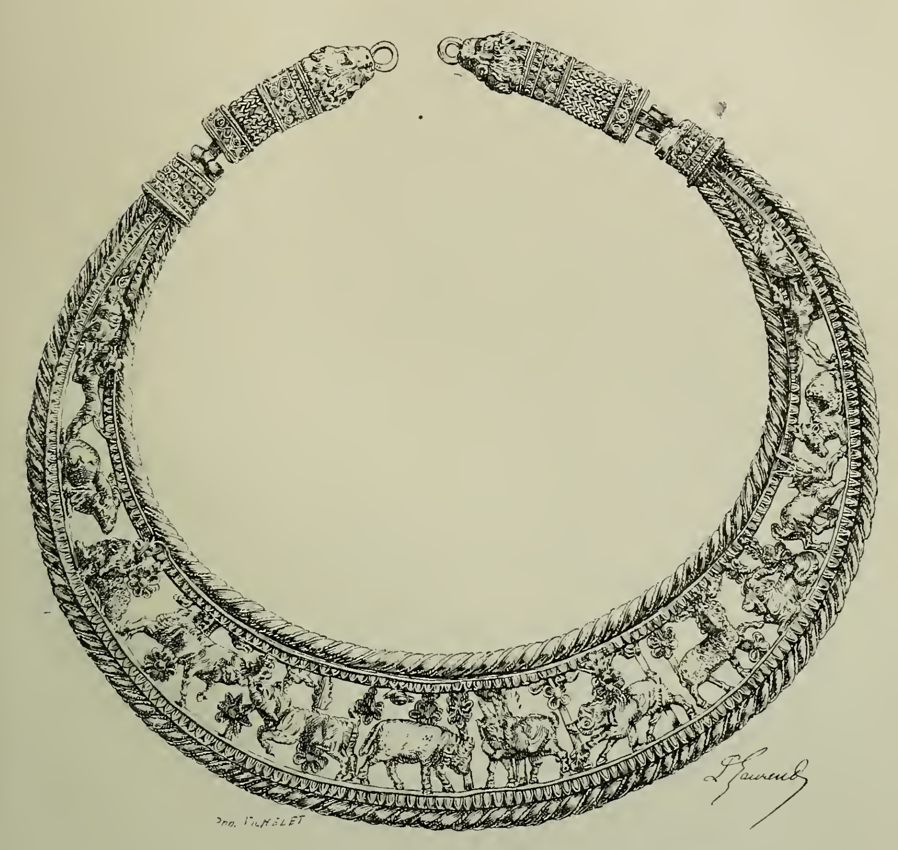
deux derniers chevaux du troupeau paissent encore sans inquiétude l'herbe rase de la steppe.

Bien avant d'aller à Saint-Pétersbourg, je connaissais par les gravures des *Comptes rendus* cette magnifique pièce, mais j'avoue qu'elle a dépassé de beaucoup mon attente. Tout en elle excite l'admiration, et la rareté extrême d'objets de ce prix, et l'intérêt du sujet, et l'adresse de l'exécution. J'ai grand' peine à croire que l'orfèvre qui l'a faite fût d'Olbia, ou du moins que sa main et son œil se fussent formés là : son habileté de ciseleur n'est certes pas indigne d'un atelier athénien. En tout cas, toutefois, il avait vu des Scythes; il savait sur le bout du doigt et leur physionomie, et leur costume, et leurs mœurs. Ceux qu'il nous montre diffèrent d'ailleurs fort peu, est-il besoin de le dire, de ceux du *torques* et du vase du Koul-Oba : des copies contemporaines du même modèle ne peuvent présenter de grandes divergences. Ce sont les mêmes tignasses rudes, épaisses et longues, les mêmes tuniques brodées, pourvues de manches et serrées à la taille par une ceinture de cuir, les mêmes pantalons rentrés dans des demi-bottes que deux cordes assujettissent autour du pied et autour du mollet. Comme le dit fort bien M. Viardot : « Rien n'a changé dans les modes sur les bords du Dnieper depuis 2,200 ans, » et ce vase joint à ses autres mérites celui de compléter un ensemble de documents plus instructifs que tous les textes du monde pour l'ethnographie de l'ancienne Scythie. Ils montrent de la manière la plus évidente la justesse de l'hypothèse qui fait des Scythes les ancêtres des Russes actuels, hypothèse la plus simple et, *a priori*, la plus probable de toutes, et qui, pour cela même peut-être, est de toutes celle qui a trouvé parmi les savants le moins d'adeptes.

Deux des huit personnages figurés sur la frise de l'amphore de Nikopol portent, attaché à la ceinture, le *goryte* ou étui en cuir destiné à contenir l'arc très court dont se servaient les guerriers scythes, et, dans une seconde poche cousue sur la première, une petite provision de flèches. Or, précisément dans

la même sépulture, on a trouvé une feuille d'or qui a formé jadis la garniture de la face extérieure d'un de ces instruments. Elle a la forme d'un trapèze dont les deux côtés parallèles seraient très courts et les deux obliques peu divergents et très longs. Le plus petit des côtés parallèles est naturellement celui qui correspond à l'extrémité du goryte; l'autre, qui était tourné vers l'ouverture de l'étui, porte au milieu une vaste échancrure, destinée à laisser la place de la petite poche à flèches. La feuille d'or est décorée de figures repoussées d'un dessin plus trapu et plus lourd, d'une exécution beaucoup plus grossière que celle d'aucun des objets que nous avons examinés jusqu'ici; je reconnaîtrais volontiers dans cette œuvre d'une main assez maladroite un produit de l'orfèvrerie d'Olbia. Peut-être aussi cette différence de travail tient-elle en partie à une différence de date; car le fait que deux objets, et surtout deux objets précieux, ont été trouvés dans la même tombe n'est pas une preuve qu'ils soient contemporains. Des pièces de la valeur de l'amphore de Nikopol ou de certains bijoux du Koul-Oba et de la Grande Bliznitsa ont fort bien pu se transmettre de génération en génération pendant un long laps de temps avant qu'un de leurs possesseurs, plus fastueux dans son deuil que les autres, se soit résolu à s'en séparer. Je ne serais donc nullement étonné que la garniture du goryte fût plus jeune que l'amphore de cinquante ou de cent ans peut-être et n'ait été faite qu'au milieu sinon à la fin du quatrième siècle : descendre plus bas me semble impossible. L'ornementation en est assez gauchement divisée en deux bandes et comprend de nombreux personnages. Dans les deux scènes représentées, M. Stephani a très ingénieusement distingué deux épisodes d'une assez obscure légende éleusinienne : la découverte par le roi Cercyon de la naissance d'Hippothoon, issu des amours clandestines de sa fille Alopé et de Poseidon, et le châtiment d'Alopé par Thésée. La composition est bien agencée et pathétique, et si supérieure à l'exécution qu'il est difficile d'y voir une création originale. Les figures sont courtes, grosses et mollement faites. L'encadrement du

sujet principal se compose, en haut, d'une frise d'animaux passants, en bas, de deux bandes successives, l'une de rinceaux d'acanthe, l'autres de palmettes. Le griffon obligé apparaît dans un des coins, à côté de la poche à flèches : il dévore



Collier en or émaillé trouvé au Pavlowskoï Kourgane, près de Kertch.
Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

un cerf qu'il vient de tuer. Le fourreau du coutelas (ἀκινάκης) qui accompagnait le goryte, était de même revêtu d'une lame d'or, décorée au repoussé d'un combat de Grecs et de barbares. Pour ce sujet, l'artiste (c'est probablement le même) n'avait que l'embarras du choix entre une foule d'excellents modèles :

les luttes d'Achéens et de Troyens, de Grecs et de Perses, d'Athéniens ou d'Argonautes et d'Amazones, étaient un thème commode dont les sculpteurs de frises de temples avaient usé largement. Aussi retrouvons-nous ici, avec la même gaucherie de rendu, la même élégance de composition. Notre orfèvre a d'ailleurs eu la délicatesse, afin de ménager l'amour-propre de ses compatriotes sans blesser l'orgueil des Scythes, de laisser la victoire indécise et de ne pas donner à ses barbares un type caractérisé. Vers le haut, la bande d'or s'élargit pour recouvrir la poignée de l'arme, et, dans la partie en saillie, nous retrouvons les sempiternels griffons : il y en a deux cette fois, et c'est contre un léopard qu'ils combattent.

Un objet tout semblable a été trouvé dans le Koul-Oba, mais l'exécution en est meilleure. Sur la partie droite, un élan, ou un renne, est dévoré par un griffon et par un lion; plus loin, une antilope est saisie par un tigre. Ces animaux sont énergiquement dessinés, et quelques-uns, le lion surtout, rappellent les bas-reliefs ninivites. La saillie de la garde est décorée d'un bel hippocampe. Près du bout de la garniture est gravé au couteau, en lettres grecques, un nom qui est assurément scythe, Πορινάχο : c'est sans doute le nom du propriétaire de l'arme.

Le même mélange d'objets d'une finesse admirable et de pièces plus grossières se retrouve à la Grande Bliznitsa. La bande circulaire d'or dont nous donnons ici le croquis (page 235) et qui provient de cette riche sépulture, ressemble même beaucoup aux objets dont je viens de parler, et doit être, comme eux, un produit de l'orfèvrerie bosporitaine à l'époque macédonienne. M. Stephani suppose qu'elle a décoré le pourtour d'un *calathus*, d'un bonnet rond et plat, en forme de corbeille. C'est au bord de ce bonnet qu'auraient été attachés les énormes pendants dont j'ai parlé plus haut et dont l'un est reproduit à la page 215. Les figures au repoussé qui décorent cette bande sont d'une exécution un peu rapide, mais d'un assez beau mouvement : comme sur l'aryballe de Xénophantos, c'est une lutte d'Arimaspes et de griffons qui est représentée.

V.

Aucun des objets sur lesquels j'ai appelé jusqu'ici l'attention ne nous fait descendre plus bas que la fin du troisième siècle : cette date forme la limite extrême de la prospérité du Bosphore et de la partie adjacente de la Scythie. A partir de cette époque commence une longue décadence qui ne s'interrompt que deux fois et pour de courts moments, sous le règne de Mithridate d'abord, ensuite sous celui de Polémon et de Pythodoris. Aussi les tombes richement garnies deviennent-elles de plus en plus rares. Elles ne disparaissent pas toutefois complètement, et dans les sépultures de l'époque romaine on fait encore, de loin en loin, quelque intéressante trouvaille. La série d'objets que possède l'Ermitage ne présente point d'interruption depuis l'ère de la pure civilisation hellénique jusqu'à l'époque des invasions mongoliques, devant lesquelles s'efface toute civilisation.

Les limites entre la période macédonienne et celle de l'empire romain sont, dans toutes les parties de l'art, dans l'orfèvrerie et la glyptique aussi bien que dans l'architecture et la sculpture, fort difficiles à tracer. Dans l'histoire artistique de l'antiquité, le second et le premier siècle avant notre ère sont le moment où la chronologie présente le plus d'incertitude et de difficultés. C'est vraisemblablement à cette ère de transition, mais je m'avoue humblement incapable de préciser davantage, qu'appartient l'espèce de hausse-col en or reproduit p. 231. La forme de cet objet est, autant que je sache, sans exemple, et le procédé d'ornementation en est fort singulier. Entre deux sortes de torsades massives est une suite d'animaux complètement ajourés : lièvres que des chiens relancent au gîte, béliers et boucs qui paissent, dorment ou se heurtent du front. Le champ est parsemé de rosaces et de fleurs jadis émaillées. Les animaux sont ciselés avec soin, mais d'une main un peu lourde; l'ensemble est plus original que beau.

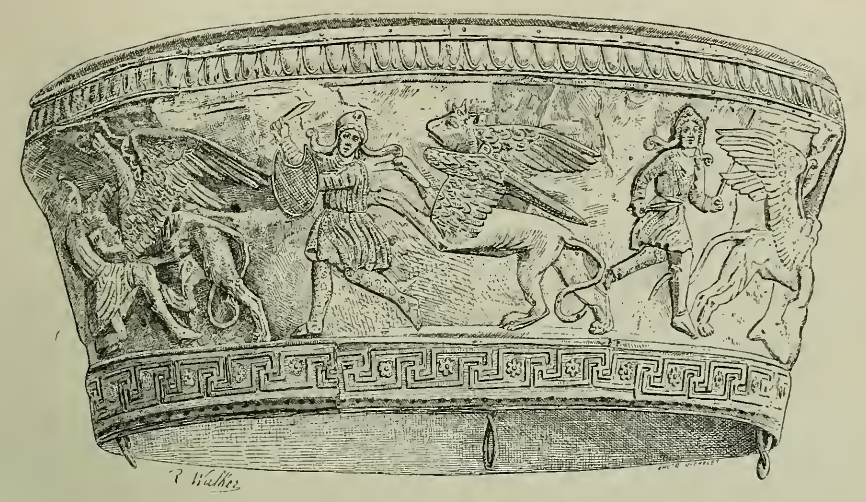
Deux jolis vases d'argent, l'un en forme de *chytris* avec un couvercle en pointe, l'autre à panse presque sphérique, le premier décoré de pampres et de masques bachiques, le second ayant sur son pourtour des Amours qui portent des guirlandes, peuvent également, je crois, être classés parmi les œuvres du premier siècle avant notre ère; le galbe en est un peu compliqué, mais original est gracieux.

Parmi les objets de l'époque impériale, il n'en est guère qui méritent de fixer longtemps les regards. Le plus curieux peut-être est une *situla* d'argent, sur le pourtour de laquelle sont représentés Apollon et des nymphes. Le grand vase d'argent auquel les *Antiquités du Bosphore* consacrent généreusement trois planches est du goût le plus atroce. La complication de sa forme n'a d'égale que la lourdeur et la laideur des figures que l'on a multipliées partout où il y avait un peu de place.

Aussi bien, d'ailleurs, je ne sais rien de plus écœurant que cette oblitération de tout sens du beau, cet effacement de tout principe de dessin, cet *acoquinement* du goût, dont les derniers siècles de l'empire romain nous donnent le triste spectacle. Passons donc, et arrivons au plus vite à des œuvres plus barbares encore, mais d'une barbarie jeune et vivante, sous la grossièreté de laquelle on entrevoit déjà les promesses d'un art nouveau, destiné à remplacer l'ancien qui se meurt.

Cet art nouveau, cet art sorti du pays même, et que caractérise une complète inexpérience des formes, un dédain insouciant pour la vérité, mais aussi, dès le début, un sentiment décoratif remarquable, cet art remonte infiniment plus haut qu'on n'eût pu le soupçonner, car le premier monument qui nous révèle son existence provient, lui aussi, du Koul-Oba. C'est un renne en or, couché, en haut relief, avec des plans horizontaux reliés par des angles à peine amortis. Sur les méplats des membres sont figurés en repoussé divers animaux, un lion, un lièvre et un griffon, que l'on est fort étonné de trouver là. L'idée est aussi absurde, le modèle aussi inhabile que possible. Mais c'est là précisément ce qui fait l'importance de cette pièce, car c'est

ce qui la caractérise indubitablement comme un produit scythique. Ces tendances particulières du goût indigène, si on peut appliquer le mot *goût* à un sens aussi peu développé encore, se retrouvent dans un certain nombre d'objets dont le motif et le principe de décoration sont empruntés à l'orfèvrerie romaine. Ainsi, dès le premier siècle, nous voyons s'introduire dans les bijoux romains les pierres, les grenats surtout, les camées, les intailles et les pâtes, appliqués sur une surface d'or. Les orfèvres



Revêtement en or d'un calathus trouvé à la grande Bliznitsa.
Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

scythes imitent ce procédé, mais, avec cet amour de ce qui brille si commun chez les barbares, ils sèment les pierres précieuses avec une telle profusion que tout dessin disparaît sous cette surcharge, et que l'or qui forme la masse du bijou est réduit au rôle de simple monture. Il en est ainsi, par exemple, dans une petite fiole dessinée à la pl. XXIV des *Antiquités du Bosphore*, sous le n° 25, et dans un bracelet reproduit à la planche XIV du même ouvrage, sous le n° 4; le premier objet est tout couvert de cabochons; le second ne consiste qu'en cabochons montés sur une armature à jour. En même temps, les

ornements et les figures, imités sans nul souci de l'exactitude et avec la préoccupation unique de la décoration, se réduisent peu à peu à n'être que de simples arabesques, sous la complication desquelles il est parfois difficile de reconnaître le type primitif.

Le dernier terme de cette submersion lente des traditions de l'art classique sous le courant, trouble mais puissant, de l'art barbare, nous le trouvons dans le trésor découvert par hasard, en 1864, sur le territoire des Cosaques du Don, dans le tumulus de Khokhlach, près de la petite ville de Novo-Tcherkask (1). Un petit Amour en or, butin de quelque invasion ou héritage d'une époque antérieure, représente dans ce trésor la part de l'art romain. Une couronne en or, que M. de Lasteyrie a reproduite dans la petite *Histoire de l'Orfèvrerie* qu'il a écrite pour la *Bibliothèque des Merveilles*, marque la transition. Cette couronne est formée d'une feuille d'or épaisse, recourbée en cercle, et que des charnières permettent d'entr'ouvrir et de refermer. Sur cette feuille sont appliqués, par devant, un camée romain, une tête de femme d'assez beau style, sur les côtés, des perles et des grenats. Une rangée de petites pendeloques sont accrochées à la couronne. Jusqu'ici, nous ne trouvons qu'une imitation enfantine des procédés de l'orfèvrerie romaine à l'époque de Dioclétien et de Constantin. Mais ce qui est tout particulier, tout local, ce sont les ornements plantés en désordre au-dessus de la couronne; des tiges de mandragore et d'une espèce d'aristoloche, un bouquetin de Sibérie et deux rennes. Ce mélange bizarre de procédés divers, cette addition à un type classique, lui-même mal copié, d'éléments décoratifs empruntés à la faune et à la flore des pays du Nord, est bien évidemment l'œuvre d'un ouvrier scythe.

Les derniers objets de la trouvaille sont franchement, complètement barbares. Une seconde couronne est décorée de deux

(1) *Compte rendu* pour 1864. — Odobescu, *Cunun'a mare d'in thesaurulu de la Novo-Cerrask* (Bucharest. 1879.) — De Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie*, p. 68 et suiv.

rangs d'animaux en haut relief; au premier abord, on se demande en vain ce que sont ces bêtes fantastiques, où l'on a peine à reconnaître des têtes, des pattes et des queues : il faut un effort d'attention pour reconnaître en elles des griffons, en train de se métamorphoser en ornements de fantaisie. Sur une petite bouteille d'or suspendue par des chaînettes, la transformation est encore plus avancée : le cou est orné d'animaux encore à peu près formés : des faons à ce qu'il semble. Mais sur la panse se tord une bête chimérique dont il est tout à fait impossible de distinguer l'espèce. Un gobelet rond a de même pour anse un quadrupède indéfinissable.

Si grossiers de facture que soient ces objets, ils ont une grande importance historique, et M. de Lasteyrie l'a fort bien mise en lumière. Ils sont le point de départ de cet art que nous suivons à la trace à travers tous les pays parcourus par les Goths, depuis la Valachie, où les pièces du trésor de Pétrossa marquent une de ses premières étapes, jusqu'en Espagne, où les couronnes de Guarrazar nous le font voir parvenu au terme de son développement. Sans doute, dans cette longue marche, cet art issu du Bosphore et transmis par les Scythes aux Goths s'est singulièrement transformé, et, disons-le, transformé tout à son avantage au contact de l'art byzantin. Et pourtant la filiation directe qui rattache les couronnes de Recceswinthe et de Swinthila à celles du chef scythe enseveli à Novo-Tcherkask n'en est pas moins évidente.

Mais ce que M. de Lasteyrie n'a point observé, et ce qui me semble également certain, c'est que cet art grossier des Scythes, né d'un goût national développé à l'école de l'art grec du Bosphore, et plus tard influencé aussi par l'art sassanide, est également l'origine de l'art des contrées du nord de l'Europe, des rivages de la Baltique et même de la Scandinavie. Quand on étudie, au musée de Stockholm, cette superbe collection d'ornements d'or trouvés dans l'île de Gothland et en Scanie, on reconnaît avec surprise des motifs grecs défigurés précisément comme ils l'étaient par les orfèvres de la Scythie. Le commerce

était plus actif qu'on ne le suppose à travers ces steppes, ces forêts et ces marécages; peu à peu, en passant par bien des mains différentes, les marchandises, les marchandises précieuses surtout, allaient quelquefois fort loin. C'est ainsi que de proche en proche, et en s'altérant de plus en plus, les traditions de l'art grec parvinrent peu à peu jusque dans ces contrées extrêmes, où, sans le trésor de Novo-Tcherkask et d'autres objets analogues, nous ne pourrions nous expliquer la manifestation de leur influence. Les recherches archéologiques en Russie et en Pologne ont été jusqu'à présent trop peu nombreuses pour que nous puissions jalonner la route suivie; mais que la route ait existé, il nous est permis dès à présent de l'affirmer sans hésitation.



XV

LES ANTIQUES

AU MUSÉE DE BERLIN (1).



De toutes les collections archéologiques de l'Europe, celle de Berlin est assurément la plus mal logée. Elle étouffe dans l'espace moitié trop petit qu'on a pu lui consacrer, en utilisant tous les coins et recoins, au rez-de-chaussée de l'ancien musée et au premier étage du nouveau. Les médailles, qui, à Berlin comme à Londres, à Pétersbourg, à Vienne, à Naples, à Copenhague, sont réunies aux autres antiquités, ont dû descendre dans un sous-sol obscur et humide. Les sculptures sont entassées dans deux grandes et deux petites salles où pénètre horizontalement un jour douteux. Seuls, les petits antiques (vases, terres

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er septembre 1882.

cuites, petits bronzes, pièces d'orfèvrerie et gemmes) sont en belle lumière, mais les vitrines qui les contiennent sont si pressées l'une contre l'autre qu'on peut à peine circuler entre elles, et les objets placés sur les tablettes sont tellement serrés que le regard ne peut se porter sur l'un d'eux sans être distrait par ses voisins. Aussi les visiteurs ordinaires n'emportent-ils d'une après-midi passée dans ces salles qu'un souvenir confus et quelque peu maussade. Mais pour l'homme du métier, l'impression est tout autre : il parvient bien vite à se reconnaître au milieu de ce dédale : la simplicité des salles et la pauvreté des vitrines lui sont indifférentes, et il n'a pas besoin qu'un objet soit exposé à son avantage pour en comprendre le mérite. Il ne tarde pas à se convaincre que ces collections, pour être plus inégalement composées que les nôtres, ne leur sont pas, dans leur état présent, de beaucoup inférieures, et que pour peu qu'elles continuent à s'enrichir avec la même rapidité, avant dix ans elles seront plus belles.

Il ne faut pas chercher bien loin pour trouver l'explication de cet état de choses : elle est dans la grande supériorité des sommes accordées chaque année pour les achats. Sur leur budget de 162,000 francs, nos musées nationaux ne peuvent guère, bon an mal an, consacrer aux antiquités grecques et romaines que 25 à 30,000 francs, 4 à 5,000 aux antiquités égyptiennes, et autant aux antiquités orientales : c'est un total de 35 à 40,000. A Berlin, les départements correspondants disposent d'un chiffre régulier et fixé d'avance de 65,000 marks, c'est-à-dire 81,000 fr., soit un peu plus du double. Le directeur du Louvre parvient, il est vrai, de loin en loin, à force d'opiniâtreté et de bonnes raisons, à obtenir, pour ainsi dire de haute lutte, quelque crédit extraordinaire. Mais la Chambre ne cède jamais qu'avec humeur, les jours où, fortune rare, l'opinion du public éclairé parvient à se faire écouter d'elle, et encore alors discute-t-elle centime par centime le chiffre demandé. Qu'importent, en effet, les Musées aux électeurs de Fouilly-aux-Oies, et l'honorable représentant de Fouilly-aux-

Oies y met-il jamais les pieds? S'il s'agissait de faire rectifier



Ex-voto à la mère des Dieux. (Bas-relief du musée de Berlin, trouvé à Athènes.)

le tracé d'une route nationale ou d'obtenir pour un instituteur

de village le ruban d'officier d'Académie, il serait tout feu et tout flamme. Mais que lui fait la fresque de Botticelli ou le lécythos athénien dont on lui parle? Sait-il au juste ce que c'est que Botticelli, ou ce qu'on entend par un lécythos? Les réunions électorales, qui ont épluché ses convictions une à une et par le menu, ne le lui ont jamais demandé. Et puis, quelle somme veut-on? cent mille francs pour acheter des objets dont l'entrée au Musée ne lui vaudra pas, aux élections prochaines, une voix de plus! c'est bien cher. Ah! s'il s'agissait de dix millions pour un chemin de fer qui transportera dans l'année une tonne de marchandises, si la récolte des betteraves est bonne, ce serait bien différent. Il voterait alors des deux mains. Je ne veux pas examiner si le Landtag prussien et le Reichstag allemand comptent plus d'hommes instruits que notre Chambre des députés française : à vrai dire, je craindrais les résultats de cette enquête. Mais, en tous cas, ce sont des assemblées beaucoup moins paralysées par la peur des braillards de comités électoraux, et beaucoup plus accessibles à l'intelligence des nécessités de gouvernement. Les crédits qu'elles votent pour la fonte de canons et l'achat de torpilles ne les empêchent pas de pourvoir fort généreusement les grands établissements d'instruction supérieure, les musées et les entreprises scientifiques. Elles ont donné tout ce qu'on a voulu, c'est-à-dire des millions, pour l'achat des tableaux de M. Suermondt, des bustes du palais Strozzi, des médailles du comte de Prokesch-Osten. Un crédit de 850,000 marks (1,062,000 fr.) pour les fouilles d'Olympie, un autre de 400,000 marks pour les fouilles de Pergame, ont passé comme lettres à la poste. Lorsqu'on demandera à notre Chambre de l'argent pour les fouilles de Delphes, elle votera 100,000 francs..... à moins que les invalides du travail ne réclament, car ceux-là ont une voix et savent se faire écouter : les statues ne parlent pas.

Ces subsides supplémentaires fréquemment renouvelés, ces fouilles libéralement subventionnées, ont plus de part encore que les crédits réguliers à l'enrichissement du musée prussien.

En dix ans, cet enrichissement a été tel que l'importance de certaines collections a doublé. Mais la rapidité de ces progrès matériels n'est pas la seule chose qui frappe le visiteur attentif; il voit bien vite que la manière de comprendre le rôle d'un musée et les devoirs de ses administrateurs n'est pas du tout la même à Berlin qu'à Paris. Pour nous, un musée est un palais destiné à offrir de temps en temps aux gens de goût une promenade agréable au milieu de belles choses. Il faut que tout y flatte la vue, que les salles en aient une riche décoration, que les vitrines en soient des meubles de luxe, et que la disposition même des objets pique la curiosité par des effets ingénieux de groupement ou d'opposition. Leur rôle est, avant tout, décoratif, comme celui des bibelots disséminés sur les meubles d'un salon. Que les conservateurs soient assez habiles pour découvrir les pièces qui plairont le plus au regard, qu'ils sachent les ranger avec goût, leur tâche semble aux plus difficiles être remplie. Quant aux badauds, ils sont encore moins exigeants : si les salles sont bien tenues, si l'entrée en est libre pendant un grand nombre d'heures, s'il n'y fait ni trop chaud l'été ni trop froid l'hiver, ils ne demandent pas autre chose.

Pour les Allemands, au contraire, un musée est, avant tout, uniquement un grand établissement d'instruction, au même titre qu'une université. Tout y est fait pour la science : c'est dans le personnel scientifique que l'administration se recrute; ce sont des préoccupations scientifiques qui déterminent l'achat et le classement des objets, et c'est en vue d'intérêts scientifiques que les règlements sont libellés et interprétés de la manière la plus favorable aux travailleurs. Et pour que des monuments mêmes se dégage d'une manière plus claire et plus frappante l'enseignement qu'ils portent en eux, pour qu'une simple visite au musée soit un véritable cours de choses, des étiquettes multipliées signalent et expliquent sommairement les pièces les plus importantes, de petits guides faits avec le plus grand soin sont mis pour quelques pfennigs à la dispo-

sition du commun des visiteurs, tandis que les érudits trouvent dans des catalogues volumineux et méthodiques tous les renseignements qui peuvent leur être nécessaires.

Il n'est peut-être pas inopportun de donner, simplement pour les deux départements entre lesquels se divisent les antiquités grecques et romaines, la liste de ces publications.

Pour le public, il y a :

Guide à travers les musées royaux, 2e éd., 1881. Prix : 50 pfennigs (65 centimes). Petit in-8° de 217 pages d'un texte compact, comprenant une description sommaire de tous les départements du musée, avec les plans des salles.

Description des monuments de Pergame, 3e éd., 1881. Prix : 10 pfennigs (12 centimes et demi).

Inventaire des moulages en plâtre. Petite éd., 1879, 128 pages. Prix : 60 pfennigs.

Les Moulages des monuments découverts à Olympie. 3e éd., 1880. Prix : 50 pfennigs.

Voici maintenant les publications à l'usage des savants :

Levezow, *Inventaire des monuments antiques de l'antiquarium du musée royal de Berlin.* 1re *partie, galerie des vases.* In-8°, 1834, 376 p. et 24 pl.

Gerhard, *Monuments antiques nouvellement achetés par le musée royal de Berlin.* In-8°, 1836 à 1846, 123 pages et des planches.

Toelken, *Inventaire explicatif des pierres gravées en creux de la collection royale prussienne de gemmes.* In-8°, 1835, 162 pages.

Toutes ces publications sont officielles. En voici maintenant d'autres qui, pour n'avoir pas le même caractère, n'en sont pas moins les compléments des précédentes et font connaître avec plus de détails certaines séries de monuments du musée :

Friederichs, *Monuments antiques de Berlin.* 2 vol. in-8°. — Tome Ier, 1868 : *Les moulages en plâtre du nouveau musée.* — Tome II, 1871 : *Ustensiles en bronze de l'ancien musée.*

Panofka, *Terres cuites du musée royal de Berlin.* Grand in-4°, 1842. 163 p. et 64 planches.



Le Jugement de Pâris, peinture d'une coupe de Hiéron. (Musée de Berlin.)

Fritsche, *Terres cuites grecques de Tanagre et d'Éphèse au musée de Berlin.* In-4°, 1878.

GERHARD. *Peintures de vases étrusques et campaniens du musée royal de Berlin.* In-folio, 3 parties, 1840.

Peintures de vases apuliens du musée royal de Berlin. Grand in-folio, 1845, 35 p. et 21 planches.

A quoi il faut ajouter les publications qui, sans avoir pour sujet exclusif les monuments du musée de Berlin, leur accordent une place prépondérante, comme les *Peintures choisies de vases grecs* de Gerhard, les *Figurines grecques en terre cuite* de M. Kekulé, les *Mémoires de l'académie de Berlin*, et surtout *la Gazette archéologique*, sur la direction de laquelle le musée a la haute main et qui consacre, soit une note, soit un article étendu, soit une gravure, à presque toutes les acquisitions nouvelles.

En regard de ces éléments d'information si multipliés, si copieux, quels secours le département des antiquités grecques et romaines au Louvre offre-t-il, soit aux simples promeneurs, soit aux travailleurs sérieux? La liste n'en est pas longue à faire. De loin en loin, on aperçoit une étiquette dans une vitrine; elle est élégamment imprimée en lettres d'or sur papier cuir, et contient des indications de ce genre : « Vases de style corinthien, » ou bien « terres cuites de Tanagre et de la Grèce propre. » Y a-t-il, dans les vases de style corinthien, des fabriques particulières et faciles à déterminer? On néglige de nous le dire. On juge également inutile de distinguer, dans les terres cuites grecques, celles si reconnaissables de Tanagre, celles de Mégare, celles d'Athènes, et cela lorsque l'on a sur leur provenance les renseignements les plus précis et les plus certains. Pour les vases, on nous dit : « Coupe d'Euphronios : Thésée chez Amphitrite. » Serait-il donc superflu d'indiquer en deux mots ce que venait faire Thésée auprès d'Amphitrite? suppose-t-on que tout le monde le sache? Entre des étiquettes de ce genre et pas d'étiquettes du tout, il n'y a pas grande différence. De catalogues populaires semblables aux guides de Berlin, le Louvre n'en a pas un seul, et l'utilité d'en faire n'y est pas même admise sans conteste. En fait de catalogues



Soubassement de l'autel de Pergame. Groupe de Jupiter. (Bas-relief du musée de Berlin.)

scientifiques, M. de Longpérier a donné, en 1868, la première partie de celui des bronzes, volume excellent d'ailleurs. Mais quand viendra la seconde partie? M. Frœhner a publié, en 1869, la première partie de la notice de la sculpture antique. Nous attendons toujours la suite. Du même M. Frœhner est le catalogue des inscriptions grecques, édité en 1865; à quand celui des inscriptions latines et des additions nouvelles et nombreuses apportées à la série des textes grecs?

On le voit : depuis 1869, dans une période de treize années marquée par un effort universel, par un véritable réveil scientifique, par une transformation complète de l'enseignement supérieur, le service des antiquités grecques et romaines n'a pas publié une ligne (1). A-t-on du moins préparé quelque chose? Un seul volume, celui des terres cuites. L'œuvre est assez avancée et le nom de son auteur, M. Heuzey, garantit qu'elle sera excellente. Mais voici M. Heuzey passé, comme conservateur, à un autre département, celui des antiquités orientales, où il y a fort à faire. N'en résultera-t-il pas un nouveau retard? Un autre fonctionnaire des antiques travaille, dit-on, à remanier et à compléter le catalogue de M. Frœhner : dans son intérêt même et dans celui du renom de la science française, on ne peut que lui conseiller de prendre tout son temps. L'achèvement du catalogue des bronzes est laissé de côté. Quant à la série dont il serait le plus nécessaire d'avoir un inventaire, celle des vases, le travail n'est pas même projeté... (2).

Mais ce n'est pas seulement par le classement des objets, par la rédaction d'étiquettes et la publication de catalogues grands et petits que se manifeste l'activité d'un conservateur du musée. Les catalogues ne peuvent être toujours au courant; toutes les questions qui surgissent à propos d'un objet décrit

(1) Je ne m'occupe, je le répète, que des antiquités grecques, étrusques et romaines. Je n'ai donc point à faire entrer en ligne de compte la très bonne notice que M. Héron de Villefosse a donnée de la salle judaïque et chrétienne.

(2) Cet inventaire va prochainement être mis sous presse. — 1888.

ne peuvent y être abordées. Le conservateur doit pouvoir compléter de vive voix leurs lacunes, suppléer à leur ancienneté, donner au travailleur des conseils, l'aider dans l'examen auquel il se livre, lui suggérer des rapprochements : c'est ce que les fonctionnaires du musée de Berlin sont obligés à faire, et pour leur rendre impossible de se soustraire à ce devoir, on les astreint à être présents depuis l'ouverture jusqu'à la fermeture des portes et on a placé leurs cabinets d'étude de plain-pied avec les salles du musée. Ils sont ainsi à la disposition, non du gros public, mais des travailleurs, qui viennent sans cesse recourir à eux. D'ailleurs, la contrainte est superflue : professeurs pour la plupart, habitués à faire travailler des étudiants, et assez sûrs d'eux-mêmes pour ne point redouter les questions, ces messieurs se prêtent aux sollicitations dont ils sont l'objet avec une complaisance inépuisable. Ils ont de plus sous la main une riche bibliothèque dont ils peuvent faire venir les livres, soit pour les consulter eux-mêmes, soit pour les remettre entre les mains de leurs visiteurs. Au Louvre...

J'aurais encore beaucoup à dire s'il n'était grand temps de mette un terme à ces réflexions amères. Je regrette de m'y être abandonné, mais lorsque je constate en quelque chose une infériorité de la France vis-à-vis des autres pays, je ne puis rester maître de moi. Je ne sais si c'est mon long séjour à l'étranger qui m'a rendu aussi impressionnable. Les gens dont toute la vie s'est passée entre Montmartre et Charonne sont plus heureux : il y a longtemps qu'ils se sont affranchis de cette superstition qu'on appelle le patriotisme.

Parmi tous les départements des musées royaux, celui de la sculpture antique est resté jusqu'à ces dernières années le plus pauvre. Berlin était loin des lieux où se font les découvertes, et le trésor prussien souvent à court; aussi avait-on dû se contenter de morceaux de troisième et de quatrième ordre, sinon de pis. Une amazone beaucoup trop célèbre, une bacchante maniérée, une joueuse d'osselets d'un faire bien sec, ne méritent pas d'arrêter longtemps l'attention. Au milieu de ces médiocri-

tés, le regard se porte tout de suite vers une statue trouvée à Rome, et qui, après avoir passé par les collections du prince Eugène et du prince de Lichtenstein, fut achetée par Frédéric II et placée par lui à Sans-Souci. Elle représente un jeune homme debout, les mains levées vers le ciel, dans l'attitude de la prière. C'est une figure élégante et d'un beau jet. Je préfère néanmoins à tout cet ancien fonds d'origine romaine quelques fragments récemment achetés et qui ont cette saveur particulière aux moindres œuvres grecques; notamment une tête de femme voilée (1) que l'on prend d'ordinaire, sans l'ombre d'une raison, pour un portrait d'Aspasie, et qui pourrait bien en réalité provenir d'une statue de Déméter. Le voile ramené en avant projette son ombre sur le front, presque entièrement recouvert par les bandeaux plats et ondulés entre lesquels est divisée la chevelure. Le nez est long et droit, les joues amaigries ont de larges méplats, les lèvres sont minces et bien découpées, le menton en pointe. La physionomie, sérieuse et mélancolique, a cette grâce indéfinissable, cette distinction et cette chasteté qui caractérisent les têtes de femmes qu'ont sculptées les maîtres de ce moment de transition si rapide et si intéressant qui relie l'art archaïque à l'art de la grande époque.

La série des bas-reliefs funéraires et votifs est assez nombreuse, grâce à des acquisitions faites pendant ces dernières années. Je passe les banquets sacrés, l'Artémis d'Argos et la stèle de Sparte sur laquelle est sculpté un guerrier : tous ces morceaux sont surtout curieux pour l'archéologue. Mais tout homme épris du beau s'arrêtera avec plaisir devant un ex-voto athénien, une stèle malheureusement brisée à droite et qui représentait une scène d'offrande à la Grande Déesse, la Mère des dieux, dont le sanctuaire était situé au sud de l'Agora et renfermait, outre le temple même, le dépôt des archives de l'État et l'édifice où se réunissait le conseil des Cinq-Cents (2).

(1) Bernoulli, *Archæologische Zeitung*, 1877, pl. 8.
(2) Curtius, *Arch. Zeitung*, 1880, pl. 1.

La partie droite du bas-relief, aujourd'hui manquante, contenait sans doute le groupe des suppliants. A l'extrémité de la partie gauche est la déesse, assise sur un trône, tendant de la main droite une phiale et tenant le tympanon de la main gauche. A ses pieds, du côté droit, est couché un lion. Devant elle, Phéréphatta, debout, tient une torche. Plus loin, et en partie emporté par la cassure, Hermès Cadmilos s'apprête à verser dans la phiale de la déesse le vin d'un prochoos qu'il tient à la main (voir page 241). Le bas-relief est de la fin du quatrième siècle, et il est malheureusement impossible de savoir si le sculpteur qui l'a fait s'est inspiré de la statue placée au fond du temple, statue qui était l'œuvre de Phidias. En tout cas, s'il a imité ce modèle, il l'a fait très librement, et la figure même de la déesse ainsi que l'ensemble de la composition rappellent bien plutôt le style de Praxitèle que celui de l'auteur du Jupiter olympien. Le dessin des têtes, le modelé des nus et l'arrangement des draperies est de cette élégance un peu molle qui distingue les bas-reliefs de l'époque de Philippe et d'Alexandre, et que l'on retrouve entre autres dans la stèle des fils de Leucon découverte au Pirée.

Malgré l'intérêt de ces quelques pièces, le musée de Berlin n'occuperait encore qu'un rang fort modeste parmi les collections de l'Europe. Heureusement, depuis trois ans, il s'est enrichi d'un ensemble de sculptures monumentales considérable par la masse et d'un immense intérêt pour l'histoire de l'art : je veux parler des marbres de Pergame.

On sait la fortune rapide de la dynastie pergaménienne. Son fondateur fut Philétæros, un simple eunuque de Tieion en Paphlagonie. Lysimaque lui avait confié la garde de son trésor, renfermé dans la citadelle de Pergame et montant à la somme, énorme pour l'époque, de 9.000 talents (54 millions). Philétæros resta longtemps fidèle, mais, à la fin du règne, les intrigues de la reine Arsinoé, les crimes qui ensanglantèrent la famille de Lysimaque, lui donnèrent un motif ou un prétexte pour se révolter. La mort de Lysimaque, celle presque simul-



Soubassement de l'autel de Pergame. Groupe d'Athéna. (Bas-relief du musée de Berlin.)

tanée de son ennemi, Séleucus, et les désordres qui s'ensuivirent, lui permirent de rester indépendant dans son château, et quand il mourut en 263, à l'âge de quatre-vingts ans, son neveu Eumène Ier recueillit sans difficulté le pouvoir, la forteresse et le trésor. Une victoire remportée sur Antiochus Soter, près de Sardes, assura sa domination sur la plaine tout entière du Caïque. Il mourut en 241, d'une congestion produite par l'ivresse, laissant un État déjà vaste et riche à son cousin Attale Ier. C'était le temps de la grande poussée des populations gauloises vers le levant. La basse vallée du Danube occupée, la Thrace et la Macédoine ravagées tout à loisir, la Grèce tâtée en vain, des bandes de guerriers qui se donnaient à eux-mêmes le nom de Galates, c'est-à-dire les braves, s'étaient présentées sur la côte de l'Hellespont et du Bosphore. Le roi de Bithynie, Nicomède, les prit à son service et leur fournit des vaisseaux pour passer en Asie (278). Ils lui furent en effet d'un puissant secours dans la lutte qu'il soutenait contre son frère Zypoïtès. Aussi, après la victoire, ils obtinrent de lui une partie du pays conquis, et, unis aux prisonnières bithyniennes et paphlagoniennes, y formèrent une population mixte qui prit bien vite quelque chose des mœurs grecques tout en gardant l'énergie brutale et l'humeur aventureuse de la race gauloise. Mis en goût par leurs premiers succès, ils se divisèrent à l'amiable l'Asie, comme on partage une proie, et leurs bandes d'une mobilité extrême jetèrent pendant trente ans tout le pays dans la terreur, depuis l'Halys jusqu'à la mer Égée et le Pont-Euxin jusqu'au Taurus. Tantôt à la solde des rois de Syrie et de Bithynie, tantôt en guerre avec eux, et, dans un cas comme dans l'autre, agissant pour leur propre compte, ils pillaient, rançonnaient, brûlaient.

Attale Ier de Pergame (241-197) fut le premier qui osa leur refuser de l'argent et leur tenir tête ; il les vainquit dans une grande bataille, les rejeta vers les sources du Sangarios, dans la contrée montagneuse qui garda le nom de Galatie, et les força à y rester à peu près tranquilles. C'est à la suite de ces exploits

que, le premier de sa famille, il prit le titre de roi, et que, pour consacrer sa gloire, il érigea sur l'Acropole d'Athènes, au-dessus du mur méridional, une suite de bas-reliefs qui formaient au terre-plein de la citadelle comme une longue balustrade.

La fin du règne d'Attale ne fut pas moins glorieuse que le début et étendit jusqu'au Taurus les limites du royaume de Pergame. Cette prospérité continua sous Eumène II (197-159), grâce à l'alliance romaine, soigneusement cultivée et habilement mise à profit. C'est sous le règne de ce dernier prince que fut achevé l'ensemble de monuments qui fit de Pergame une des plus belles villes du monde grec, et surtout cette vaste bibliothèque rivale de celle d'Alexandrie.

Parmi les édifices de la capitale des Attalides, il y en a un qu'Ampélius, obscur compilateur du troisième siècle, range au nombre des merveilles du monde : « A Pergame, dit-il, est un autel haut de quarante pieds, avec de très grandes sculptures ; il contient une gigantomachie (1). »

Cette phrase, perdue dans un livre insignifiant, est le seul texte qui fasse connaître l'existence de cet autel monumental. Elle ne nous dit même pas s'il était dans la ville ou sur l'Acropole, ou hors des portes. Il y a quelques années, on n'en voyait aucune trace et on pouvait le croire entièrement détruit. La petite ville commerçante de Berghama occupe l'emplacement même de la cité hellénique et en recouvre, à peu d'exceptions près, les derniers restes. Quant au sommet de la colline assez haute qui formait l'Acropole, il était couronné par une ancienne église et un château byzantins, eux-mêmes en ruines, et exploités comme une carrière. Tout au plus, des chapiteaux et des tambours de colonnes, apparaissant çà et là dans les murailles et au milieu des décombres, abandonnés à qui voulait y cuire de la chaux ou y chercher des pierres, donnaient-ils à penser qu'à cette place il y avait eu dans l'antiquité quelque construction importante dont rien ne permettait de deviner la nature.

(1) Ampelius, *Miracula mundi*, XIV.

En 1866, un ingénieur allemand, M. Carl Humann, qui avait emporté de l'Université quelques notions élémentaires sur l'histoire de l'architecture et de la sculpture antiques, et qui était venu chercher fortune au service de la Turquie, fut chargé par le gouvernement ottoman d'étudier le tracé d'une route à cons-



Guerrier trouvé à Dodone. Petit bronze du musee de Berlin.

truire entre Constantinople et Smyrne. Ces études le conduisirent à Pergame, et là il vit, sans y prêter grande attention, chez un vieux médecin grec, M. Rhallis, un fragment de sculpture en haut relief qui venait d'être trouvé par des chaufourniers sur le sommet de l'Acropole, et que M. Rhallis avait acheté pour l'envoyer à Constantinople, au prince Alexandre Karathéodoris : ce marbre représentait un lion attaquant un homme. Trois ans

plus tard, en 1869, M. Humann, ayant conclu un traité avec le gouvernement turc pour la construction de diverses routes dans le vilayet d'Aïdin, revint à Pergame, y établit son quartier général et se mit à exploiter lui-même et à faire exploiter par ses entrepreneurs les ruines de l'Acropole. Un jour, il y vit trouver une grande plaque, en haut relief encore, sur laquelle était un personnage dans l'attitude de la lutte; il fit creuser plus profondément en cet endroit, et découvrit les restes d'un escalier. Ses autres travaux et une attaque de fièvre l'empêchèrent de poursuivre ses recherches, mais le marbre de M. Rhallis et celui qu'il avait trouvé lui-même lui avaient, comme on dit, mis la puce à l'oreille, et ayant un jour, à Constantinople, rencontré M. Curtius, le directeur de l'Antiquarium de Berlin, il lui parla de ses découvertes et le décida à venir à Pergame. Les ouvriers s'étaient, pendant ce temps, attaqués aux murs de la forteresse byzantine et, en les démolissant, ils avaient trouvé d'autres fragments de même style, assez nombreux pour qu'on pût reconnaître qu'ils appartenaient à une gigantomachie. Il fut dès lors convenu que M. Humann continuerait sans bruit et petit à petit ses fouilles et enverrait au consulat allemand de Smyrne ce qu'il découvrirait. Une visite de M. Hirschfeld, en 1874, lui apporta de nouveaux encouragements. Enfin, en 1878, l'importance de l'entreprise devenant difficile à cacher et M. Conze, devenu depuis peu directeur du département de la sculpture antique, s'étant avisé du texte d'Ampélius qui indiquait à quel monument on avait affaire, le gouvernement allemand demanda à la Sublime Porte une autorisation régulière. Dès lors, les fouilles se poursuivirent au grand jour, d'une manière scientifique, et sous la direction d'archéologues et d'architectes attitrés. En trois campagnes énergiquement conduites, le sommet de l'Acropole fut presque entièrement déblayé et laissa réapparaître tout l'ensemble de constructions dont les Attalides l'avaient couvert (1).

(1) Conze, Humann, Bohn, etc. : *Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon*, 1880 et 1882.

Le sommet assez escarpé de la montagne avait été transformé par des remblais et des murs de soutènement en une série de terrasses dont la première, en venant de la ville, renfermait l'autel mentionné par Ampélius, une seconde le temple d'Athéna Poliade Nicéphore, et dont la troisième fut plus tard surmontée d'un temple d'Auguste. L'autel était un immense rectangle, échancré sur un de ses petits côtés par l'escalier dont M. Humann avait retrouvé les marches, et circonscrit sur ses autres faces par des murs revêtus de dalles de marbre et décorés de reliefs. Sur trois des côtés de la plate-forme, celui de l'escalier excepté, régnait un double portique ionique qui enclavait la place où avaient lieu les sacrifices et permettait d'assister, sans craindre le soleil ni la pluie, aux cérémonies du culte.

Tout le pourtour du soubassement avait été orné d'une frise haute de $2^{m},30$ et surmontée d'une moulure très saillante : on avait couvert de sculptures même les deux parois décroissantes de hauteur et entaillées par les marches qui bordaient l'escalier. Cette frise se développait sur une longueur de plus de 120 mètres; les morceaux retrouvés forment plus de 80 mètres. Sur les dalles de marbre qui la composent sont sculptées des figures en très haut relief, présentant même assez fréquemment des parties détachées en ronde bosse. Des accessoires de métal, aujourd'hui disparus mais dont les tenons se voient, complétaient sur plusieurs points le travail du marbre. Le sujet représenté était bien, ainsi que le dit Ampélius, la lutte des dieux de l'Olympe contre les géants fils de la Terre. Bien souvent déjà cette victoire des Olympiens avait fourni une matière aux artistes chargés de décorer les temples de la Grèce; elle avait été représentée sur le fronton du grand temple de Jupiter à Agrigente, sur le bouclier de l'Athéna Parthénos, sur la frise intérieure du temple d'Athéna Poliade à Priène. Des épisodes de la même lutte avaient été figurés sur les métopes d'un des temples de Sélinonte et sur quelques-unes de celles du Parthénon, de l'Héræon d'Argos, du temple de Delphes.

Si cette guerre mythologique fut choisie pour la décoration

de l'autel de Pergame, ce n'est sans doute pas seulement parce qu'elle permettait une composition de grand effet et facile à allonger indéfiniment, mais parce qu'elle formait une allusion transparente à la victoire de la civilisation grecque et de ses défenseurs les Attalides sur le désordre et la barbarie représentés par les Galates.

Mais si le sujet était bien vieux, si vieux qu'on eût pu le croire épuisé, la manière dont il fut traité était toute nouvelle.

Certes, c'est une grosse erreur que de regarder l'art grec comme un art froid, immobile dans la pureté de ses lignes et figé dans sa majesté. Immobile, la victoire de Pæonios ou celle de Samothrace? Immobiles, les dieux des frontons du Parthénon, les amazones de la frise de Bassæ, les Centaures et les Lapithes du fronton d'Alcamène à Olympie? Les emportements des passions ne sont pas restés plus inconnus aux sculpteurs de la Grèce qu'à ses poètes tragiques. On pouvait même soupçonner qu'en Asie Mineure, sous les successeurs d'Alexandre, à une époque où le goût blasé voulait pour le réveiller des émotions plus fortes, et au milieu d'une population chez laquelle les soubresauts de l'âme étaient plus violents que chez les Hellènes, cet amour des choses dramatiques avait été poussé fort loin. Aux antithèses heurtées, à l'emphase d'expressions de l'éloquence asiatique, devait correspondre un art ami, lui aussi, des oppositions violentes et de l'exagération des effets. Et, de fait, les quelques œuvres de cette époque et de ce pays que nous avons conservées, le groupe si tourmenté du Laocoon, œuvre d'Agésandros de Rhodes, le supplice de Dircé, sculpté à grand fracas par Apollonios et Tauriscos de Tralles (1) et la mêlée furieuse de Grecs et d'Amazones qui se développe sur la frise du temple construit par Hermogène à Magnésie du Méandre, prouvaient qu'il en était bien ainsi, et que l'art asiatique au troisième et au deuxième siècle avait recherché avant tout l'énergie des attitudes et l'intensité de l'expression.

(1) C'est le groupe désigné d'ordinaire par le nom de Taureau Farnèse.

Toutefois, aussi bien dans le Laocoon que dans le supplice de Dircé, la violence n'est qu'apparente et superficielle. On sent, en les examinant de près, qu'un sculpteur fort calme a cherché lentement, péniblement, et d'après les règles de l'école, comment il devait exprimer le paroxysme de colère d'Amphion et de Zéthus. Le Laocoon est un acteur qui étudie son rôle et cherche devant sa glace l'effet que produit la contraction de son visage; les deux fils d'Antiope sont des gymnastes qui prennent des poses. Et cet art qui veut paraître pathétique et brutal, est en réalité, un art indifférent et sans force. La frise de Magnésie, antérieure d'un siècle environ, laisse voir sous son exécution lourde et inachevée plus de vigueur véritable. Mais c'est bien autre chose dans les marbres de Pergame. Ici le brio n'est pas seulement dans le dessin, dans la facture : il est dans l'invention même. Dans cette mêlée furieuse, où s'entrechoquent de mille manières des êtres de natures différentes, les uns de race divine et conservant jusque dans leur fureur leur dignité olympienne, les autres nés de l'air ou de la terre, moitié hommes et moitié monstres, décelant, par leur conformation bizarre, leur caractère chaotique et exprimant sur leur visage les passions les plus farouches, il y a une fougue spontanée, une fertilité naturelle d'imagination qui frappent au premier coup d'œil et forcent l'admiration.

Dans cette époque de décadence on ne s'attendait pas à rencontrer une si vigoureuse poussée de sève.

Mais hélas! ce sont là dons d'imagination seulement, et où l'âme n'est pour rien. Avec le Laocoon et le Taureau Farnèse nous étions en présence d'habiles metteurs en scène; maintenant nous avons affaire à des dramaturges de race, mais toujours à des dramaturges. Ces fureurs qu'ils représentent, ils ne les ressentent un moment que par un effort de la volonté. Ces géants dont ils font battre violemment les ailes ou dont ils allongent les jambes en replis monstrueux de serpents, ils savent bien qu'ils n'ont jamais existé. Ils développent avec une verve étourdissante un thème qui les intéresse; mais ils ne croient plus.

L'auteur du Jupiter Olympien et de la Naissance d'Athéna croyait, lui, et c'est pour cela qu'après vingt-trois siècles il parle encore à notre âme et en fait vibrer toutes les fibres.

Les preuves de ce scepticisme abondent : parfois l'artiste nous laisse voir qu'il s'amuse des monstres qu'il produit; il relie par des feuillages architecturaux la cuisse humaine de certains de ses géants au corps de serpent qui la prolonge; çà et là, il entremêle à leurs écailles de petites feuilles d'acanthe. Les plumes qui recouvrent les nervures des ailes de tel ou tel personnage sont tout à fait chimériques. Les lions de Cybèle et les chiens d'Artémis sont des animaux purement décoratifs; le pied droit de la déesse, placé en avant, est en pleine lumière; tout aussitôt l'artiste l'entoure d'une chaussure ciselée avec amour, qui attire le regard aux dépens du reste; le foudre de Jupiter est un instrument de serrurerie des plus compliqués, un vrai chef-d'œuvre de maîtrise. On sait avec quelle conscience sont exécutés les moindres détails des motifs de décoration dans les monuments athéniens. Ici l'exécution est d'une inégalité d'autant plus choquante que ces reliefs étaient sous l'œil du spectateur, et trahit en beaucoup de parties une négligence, une insouciance qu'explique mais ne justifie pas la nécessité de travailler vite et d'employer un grand nombre de praticiens. L'homme qui a conçu cette immense composition et qui a fait, sans doute avec l'assistance de plusieurs élèves, les maquettes de ces centaines de figures, était certes un artiste de tempérament, un de ces maîtres qui, naturellement, sans effort, voient plein et font gras. Les parties qu'il a faites lui-même, parce que leur position les mettait plus en vue ou qu'elles l'intéressaient davantage, sont d'une exécution large, savoureuse, vraiment grecque. Mais l'œuvre dépassait évidemment les forces d'un homme : il aurait fallu au travailleur le plus actif des années pour l'étudier, des années pour la tailler dans le marbre. Pour bien des parties il a dû dessiner *de chic*, sans modèle sous les yeux; il a cédé au désir de simplifier sa besogne en pillant çà et là ses devanciers, en introduisant dans ses groupes telle figure,

tel détail emprunté à des compositions célèbres; l'Ilissus du fronton ouest du Parthénon est devenu un géant tombé. Il y a à Pétersbourg un bas-relief qui représente les Niobides : l'œuvre n'est pas très ancienne, mais l'original dont elle est la copie ou



Thésée et le Minotaure, groupe en bronze découvert à Aphrodisias, en Carie.
Musée de Berlin.

l'imitation devait remonter au quatrième siècle. Or, nous retrouvons ici un des personnages de cette scène. Nous y reconnaissons encore une des figures d'un beau bas-relief athénien, un fantassin renversé par un cavalier. Si nous avions un plus grand nombre de statues et surtout d'ensembles décoratifs du cin-

quième et du quatrième siècle, il est vraisemblable que ces plagiats nous apparaîtraient bien plus nombreux (1). Enfin, dans l'exécution même, il a fallu confier les figures les moins exposées au regard et la plupart des parties accessoires à des ouvriers dont tous n'étaient pas de premier ordre. De là des corps de toute beauté terminés par des mains et par des pieds détestables, des serpents sans réalité, espèces de sacs de son entourés d'écailles, des morceaux informes à côté de morceaux superbes.

Les groupes de Jupiter et d'Athéna occupaient, des deux côtés de l'escalier, les deux moitiés entre lesquelles était partagée la façade principale. C'est eux que l'on apercevait en arrivant, et d'après eux se formait la première impression sur l'ensemble de l'œuvre. Il était donc naturel qu'ils fussent traités avec un soin tout particulier; et, en effet, ils sont très supérieurs au reste, à la fois pour la composition et pour la facture. Le groupe de Jupiter surtout est une œuvre magistrale. Le dieu marche d'un pas rapide vers la gauche, tendant en avant, pour se couvrir, son bras gauche enveloppé de l'égide et brandissant dans la main droite un foudre. Ses draperies, dérangées par la violence de son action, découvrent son torse puissant. A ses pieds se débattent deux géants; l'un, la cuisse traversée par un coup de foudre, a été renversé en arrière, mais cherche encore à résister. L'autre, frappé au dos et tombé sur ses genoux, semble renoncer à se défendre. Un troisième, dressé sur les enroulements de serpents qui lui servent de jambes, la mine farouche et les cheveux au vent, combat contre l'aigle du maître de l'Olympe. Dans ce groupe si serré il n'y a ni enchevêtrement ni confusion. Les grandes lignes sont aussi simples et aussi harmonieuses que les détails sont beaux.

Le groupe d'Athéna est, à mon avis, sensiblement inférieur. Les lignes y sont plus compliquées, les détails plus mesquins,

(1) La frise de Pergame a, d'ailleurs, éprouvé un traitement pareil : elle a été mise à contribution par les auteurs du Laocoon et par le sculpteur d'un sarcophage qui est à Rome.

l'exécution plus pauvre et plus sèche. Les plis profondément refouillés des étoffes donnent des ombres trop noires qui trouent la composition et blessent le regard. La déesse saisit par les cheveux un géant, tandis que son compagnon ordinaire, le serpent Erichthonios, le mord avec fureur au sein.

Le fils de la Terre, accablé par cette double attaque, tombe sur le genou et, dompté, impuissant, ses ailes battant l'air en vain, il lève au ciel un regard désespéré et tend son bras défaillant vers sa mère Gé, qui, sortant à moitié du sol, semble implorer pour lui la pitié de Pallas. L'idée est heureuse, quoique un peu raffinée, mais elle est exprimée avec trop de recherche et par de trop petits moyens. Le mouvement du géant est beau, mais son corps est trop détaillé et ses yeux, enfoncés à l'excès, ne rappellent en rien la nature. L'angoisse poignante du visage de Gé nous toucherait davantage, si ses cheveux, ciselés avec un soin minutieux, n'interrompaient, en attirant notre attention, le développement de notre sympathie. La pose d'Athéna est banale et il est bien difficile de s'expliquer comment est fait le corps de la Victoire qui vole vers elle et lui tend une couronne.

Un autre fragment peut être comparé à ces deux groupes : c'est le débris d'un attelage d'hippocampes. La poitrine de ces animaux est superbe et des espèces de nageoires placées sur les épaules dissimulent adroitement l'attache de leur corps de dragon à leur avant-train de cheval. Très beau également le torse d'Apollon, et même d'un style plus pur que le reste. L'artiste a encore très habilement disposé les trois têtes et les six bras d'Hécate; tout en marquant d'une manière assez précise ce type imposé par la tradition, il en a dissimulé la bizarrerie. Mais dans le reste, à côté de quelques belles parties, que de choses médiocres ou même absolument mauvaises! Que dire de cette Cybèle à longues tresses qui pousse à travers la mêlée son attelage de lions Louis XIV, et des animaux chimériques qui forment la meute d'Artémis?

Telle est cette œuvre colossale et étonnante. Les archéologues

de Berlin ont trop longtemps souffert de ne posséder dans leur galerie de sculpture aucun morceau de premier ordre, pour que l'on puisse être surpris de l'enthousiasme avec lequel ils ont accueilli la découverte de la frise de Pergame. A en croire certains d'entre eux, les marbres d'Elgin auraient maintenant des rivaux. Mon admiration va beaucoup moins loin et bien des réserves s'y mêlent. Je reconnais bien la Grèce dans la puissance de l'invention, dans le faire souple et robuste du Jupiter et des géants qui l'entourent; je la cherche en vain dans l'Artémis, le Dionysos, la Cybèle. Ce mélange d'outrances et de défaillances, ce heurt perpétuel du style et du mauvais goût me déroutent et me choquent. Je suis d'ailleurs, je l'avoue, un juge mal disposé, n'ayant jamais eu grand goût ni pour le roman de cape et d'épée ni pour le mélodrame du boulevard. Involontairement, en face des plus beaux morceaux de la frise de Pergame, je songe à cet admirable groupe du Départ, que Rude a sculpté sur l'Arc de Triomphe. C'est peut-être, chose étonnante, le morceau de sculpture qui présente le plus d'analogies avec les marbres du musée de Berlin. Mais le rapprochement est loin de tourner au désavantage du sculpteur moderne. Certes, il a bien moins que son prédécesseur la forme humaine au bout des doigts, mais il a de plus que lui la foi profonde. L'enthousiasme qui éclate dans son œuvre nous empoigne et nous transporte : la frise de Pergame nous surprend par sa fougue, nous séduit par sa variété. Entre le Départ et elle, il y a la même différence qu'entre le Cid et la Tour de Nesle.

Nous ne connaissons ni la date exacte à laquelle l'autel a été construit, ni les noms des artistes qui le décorèrent. C'est Attale Ier qui remporta la victoire sur les Gaulois et c'est lui, les auteurs le déclarent et quelques débris d'inscriptions le confirment, qui consacra les groupes monumentaux destinés à rappeler cet événement. Mais est-ce également lui qui érigea l'autel de Zeus et d'Athéna? Ne serait-ce pas plutôt Eumène, qui semble avoir eu encore davantage le goût des constructions fastueuses? La forme des lettres dans les inscriptions gravées à

côté ou au-dessus de certains personnages de la frise semble à M. Conze se rapporter plutôt au règne de ce dernier prince. Pline nous indique les noms des artistes auxquels Attale confia l'exécution des groupes de Grecs et de Galates : Isigonos, Phyromachos, Stratonicos de Cyzique, Antigonos. Sans doute c'est parmi ces noms qu'il faut aussi chercher ceux des auteurs de la Gigantomachie. Mais lesquels choisir?

Les petites antiquités, vases, gemmes, petits bronzes et terres cuites, forment, je l'ai déjà dit, un département séparé et sont placées dans deux grandes et trois petites salles, au premier étage du nouveau musée. Les premières vitrines que l'on rencontre renferment les bronzes : une remarquable suite de miroirs étrusques, quelques miroirs grecs, les uns montés sur des pieds en forme de statuette d'Aphrodite, les autres renfermés dans des boîtiers ornés de reliefs (deux de ceux-ci sont fort beaux); plusieurs cistes prénestines et un assez grand nombre de statuettes, dont aucune n'a l'importance de notre Apollon de Piombino, mais dont plusieurs sont fort intéressantes pour l'histoire de l'art. La perle de la collection est, à mon sens, le petit guerrier dont nous donnons un dessin à la page 257 (1); il a été trouvé à Dodone et la courbure de la base sur laquelle il est posé donne à penser qu'il était placé sur le rebord d'un vase, avec le combattant qui lui faisait vis-à-vis. Le bouclier en avant, les jambes bien ouvertes, la tête surmontée d'un casque très haut, il brandit de la main droite sa lance. C'est presque l'attitude dans laquelle Tyrtée nous représente l'hoplite au milieu du combat : « Qu'il se tienne ferme, les jambes bien écartées, affermi de ses deux pieds sur le sol, les cuisses et le bas des jambes et la poitrine et les épaules abrités dans le ventre de son large bouclier! Que dans sa main droite il brandisse sa forte lance et qu'il secoue

(1) Engelmann, *Arch. Zeitung*, 1882, pl. 7.

sur sa tête son terrible cimier! » Bien modelé, retouché soigneusement au burin, recouvert d'une de ces patines minces et brillantes, d'un vert bleuâtre, si chères aux collectionneurs, cette



Achille pansant Patrocle blessé. Fond d'une coupe de Sosias. Musée de Berlin.

petite statuette est un des plus jolis monuments qui nous restent de l'art du bronze à la fin du sixième siècle.

Une canéphore provenant de Pæstum et postérieure de quelque dix ou vingt ans à peine, est d'un travail moins fin, mais d'une

grâce plus suave. Debout, dans une attitude déjà assouplie, le bras droit levé pour soutenir la corbeille sacrée (aujourd'hui manquante), elle pose ses pieds nus sur l'abaque d'un chapiteau ionique, qui sans doute était placé sur une petite colonnette.

Tout autour du chapiteau est gravée une inscription : Τἀθανᾶι Φιλλὼ Χαρμυλίδα δεκάταν « à Athéna, Phillo, fille de Charmylidas, a consacré ceci comme dîme (1). »

Un Apollon provenant de Naxos et datant aussi des environs de l'an 500 a des formes un peu plus lourdes et plus gauches (2). Le dieu est dans cette attitude de marche lente que les artistes primitifs lui ont si souvent donnée. Sa chevelure est, comme toujours, peignée avec grand soin, et, à l'ordinaire encore, trois longues boucles descendent de derrière ses oreilles et vont s'étaler régulièrement en avant des épaules. L'intérêt de cette figurine vient surtout de l'inscription gravée sur la base : Δειναγόρης μ'ἀνέθηκεν Ἑκηβόλῳ Ἀπόλλωνι : « Deinagorès m'a consacré à Apollon qui lance ses traits au loin. »

Une tête de femme provenant de Sparte et malheureusement très fruste, plusieurs répétitions de l'Hermès Criophore, dont l'une, trouvée en Crète, est curieuse par sa grande antiquité et la sauvagerie de son exécution, enfin une Gorgone étrusque qui formait le pied d'un grand vase, complètent la collection des bronzes archaïques. La grande époque de l'art, le cinquième et le quatrième siècles, sont, là comme partout, mal représentés, et pour retrouver des pièces de valeur, il faut descendre jusqu'au temps des successeurs d'Alexandre.

Le Thésée terrassant le Minotaure, qui a été trouvé en Carie, à Aphrodisias, et qui est reproduit à la page 263, appartient en effet à cette suite que l'école de Lysippe a eue en Asie Mineure pendant le troisième siècle (3). C'est un groupe d'une composition fort originale : destiné à servir d'applique et à être fixé soit sur un vase, soit sur un meuble, il ne pose point sur le sol

(1) E. Curtius, *Arch. Zeitung*, 1880, pl. 6.
(2) Frænkel, *Arch. Zeitung*, 1879, pl. 7.
(3) Conze, *Theseus und Minotauros*. Berlin, 1878.

et les deux personnages dont il est formé semblent comme suspendus. Thésée bondit sur le dos du monstre déjà vaincu et tombé sur ses genoux, et, appuyant vigoureusement, pour prendre un point d'appui, la main droite sur son épaule, il saisit de l'autre une de ses cornes et s'apprête à la briser. Les proportions ont cette sveltesse systématiquement exagérée que le maître de Sicyone avait mise à la mode; les têtes sont extrêmement petites, les muscles indiqués avec une précision qui confine à la sécheresse. Mais l'arrangement est habile, les lignes s'enchevêtrent sans confusion et laissent entre elles des jours qui donnent à l'ensemble une grande légèreté.

L'Antiquarium ayant eu longtemps pour directeur l'homme que l'on peut appeler le fondateur de la science céramographique, Édouard Gerhard, il n'est pas surprenant que la collection de vases soit fort belle. Un beau fragment de vase de Théra, avec une Artémis ailée tenant un lion par la queue, est un bon échantillon de la poterie primitive des îles. Les débuts de la céramique athénienne sont brillamment représentés par une grande amphore trouvée en 1880 sur l'Hymette; c'est un vase à fond couleur de terre et à figures brunes, dont le dessin enfantin rappelle à la fois le style des îles et le style de Mycènes. De chaque côté du cou est un couple de guerriers combattant; sur chaque face de la panse, entre les attache des anses, un tableau représente un homme monté sur un char à deux chevaux et suivi d'un cavalier. La décoration se termine par une bande circulaire de palmettes renversées. Une chytra à trois pieds, trouvée à Tanagra, et une sorte de boîte rectangulaire provenant de Thèbes, comptent parmi les monuments les plus anciens et les plus curieux de la fabrique béotienne.

Ainsi que dans tous les musées d'Europe, sauf celui d'Athènes, les vases corinthiens sont peu nombreux et sans importance. Mais, en revanche, le musée de Berlin a recueilli la majeure partie de cette curieuse trouvaille de plaques votives faites il y a trois ans sur l'Acrocorinthe (1), près du hameau de Pendé-

(1) J'ai donné dans la *Gazette Archéologique* (1880, p. 101) quelques dé-

Skouphia. Le Louvre ne possède qu'une dizaine de ces plaques; encore a-t-il fallu les instances réitérées de plusieurs personnes pour obtenir qu'on les achetât : le musée de Berlin en a environ 400. Jetées hors d'un temple lors de quelqu'une de ces expurgations que l'accumulation des offrandes rendait périodiquement nécessaires, la plupart sont brisées. Mais les inscriptions



Patère du trésor d'Hildesheim. (Musée de Berlin.)

qu'elles portent n'en sont pas moins le document le plus précieux pour l'histoire de la paléographie corinthienne, en même temps que les représentations dont elles sont ornées sont des plus instructives au point de vue de la mythologie et de l'histoire des mœurs. A côté de nombreuses images des deux grandes divinités de l'isthme, Poseidon et Amphitrite, nous y voyons en effet des scènes de la vie journalière, des chasseurs poursuivant le gibier, des mineurs occupés à creuser le sol et à

tails sur cette trouvaille, et M. Collignon a décrit sommairement la collection de Berlin dans les *Annales de la Faculté de Bordeaux* (1882).

extraire le minerai, et surtout très fréquemment des potiers dans toutes les occupations de leur métier; là, la fournée est faite, la flamme sort du gueulard et le chauffeur surveille la régularité de la cuisson; ici est la section horizontale d'un four, et nous apercevons à l'intérieur des pots rangés côte à côte, sans gazettes pour les protéger. Ailleurs est un potier tournassant un vase sur un petit tour qu'il manœuvre avec une main. Sur une dernière plaque enfin est figuré un bateau de commerce amarré au quai d'un port et à la vergue duquel, enseigne parlante, est suspendue une rangée de pots.

Parmi les vases de la fin de l'époque archaïque, je ne vois plus à signaler que deux belles coupes de Nicosthènes et un vase en forme de tête portant en graffito la signature de Proclès. Il n'y a rien de bien remarquable parmi les vases à figures noires de la première moitié du cinquième siècle. Les vases à figures rouges de la fin du cinquième et de toute la durée du quatrième siècle sont beaucoup plus nombreux, et il m'est impossible de citer tous ceux qui mériteraient de l'être. La grande coupe de Sosias, dont l'intérieur représente Achille pansant le bras de Patrocle et sur la face extérieure de laquelle est peinte une assemblée des divinités de l'Olympe, est un des chefs-d'œuvre de la céramique grecque (voir page 268.) Notons encore une des plus belles coupes d'Hiéron, avec Hermès conduisant les trois déesses auprès de Pâris, assis au milieu de ses chèvres sur les rochers du mont Ida (page 245); une seconde du même peintre, avec des Ménades sacrifiant à Dionysos Dendritès; une troisième de Doris, sur laquelle est peinte une scène d'école, une leçon de récitation et de chant: une œnochoé de Capoue, qui nous montre Athéna modelant en terre le corps d'un cheval, etc., etc. Je ne peux non plus que signaler en bloc une belle suite de lécythes polychromes d'Athènes, une série encore plus remarquable de petits vases athéniens à figures rouges relevés d'engobes blanches et d'or, notamment la ravissante œnochoé sur laquelle est figurée la Victoire montée sur un quadrige, entre Chrysos et Ploutos, et une trentaine de vases en formes de figurines, parmi lesquels quel-

ques-uns sont délicieux, surtout celui dont nous donnons en tête de cet article un croquis rapide (page 239) ; sur le devant est modelé le groupe tendrement enlacé d'Aphrodite et d'Adonis. Mais il faudrait plusieurs pages pour énumérer les principales richesses d'une collection aussi remarquable.

Les plaques estampées et découpées sont assez nombreuses et, parmi elles, deux sont d'un grand intérêt; l'une représente Athéna confiant, en présence de Cécrops, le petit Erichthonios à Gé; l'autre nous montre Dionysos assis sur son mulet et soutenu par Silène. Nombreuses également, et fort bien choisies, les terres cuites archaïques. On remarque notamment plusieurs idoles en forme de ξόανα ou troncs d'arbres à peine dégrossis, et trois superbes spécimens de ce type si fréquent de déesse assise sur un trône, qui est tantôt une Déméter, tantôt une Athéna. Sur l'une de ces trois figures, trouvée à Athènes, le gorgonion caractéristique de la seconde de ces déesses est parfaitement visible.

J'avais beaucoup entendu vanter la collection de terres cuites tanagréennes. En réalité, elle est fort inférieure à celle du Louvre. Elle ne compte guère que soixante-dix pièces, dont un grand nombre sont audacieusement repeintes. La plus intéressante de toutes est une grande figurine dorée, de la même trouvaille et du même style que celle de notre musée. Un groupe grotesque, un homme assis sur un escabeau et attendant avec une patience résignée qu'un coiffeur, debout derrière lui, ait fini d'arranger sa chevelure, est d'une verve comique bien amusante. N'oublions pas deux groupes de figurines dorées, trouvées à Tanagra et disposées en deux frontons, dont l'un représente le Rapt de Coré par Hadès, l'autre l'Enlèvement d'Hélène par Thésée. Quoique les deux compositions soient fort mutilées, la délicatesse avec laquelle elles ont été modelées et le fait qu'elles sont uniques en leur genre leur donnent une grande valeur.

Je ne dirai que quelques mots du cabinet des bijoux et des gemmes. Tout le monde connaît, ne fût-ce que par les reproduc-

tions qu'en a faites la maison Christofle, son principal trésor, cet amas de vaisselle romaine en argent relevé de dorures qui a été trouvé en 1868 près d'Hildesheim (1). A part ces superbes pièces, auxquelles la ciselure a donné une netteté et une vigueur de dessin que la galvanoplastie a été impuissante à rendre, le musée de Berlin n'a pas, en fait d'orfèvrerie, d'objets fort importants.

Pour les camées et les intailles, il est beaucoup plus pauvre que nous en œuvres des époques macédonienne et romaine, et beaucoup plus riche en spécimens de l'art archaïque, grec aussi bien qu'étrusque. J'ai revu là une quinzaine d'admirables scaraboïdes, trouvés en Grèce, qu'un de mes amis d'Athènes m'avait, au temps jadis, chargé de proposer en son nom à notre Cabinet des médailles et antiques, et qui avaient été refusés comme faux. C'a été pour moi un regret de plus, ajouté à beaucoup d'autres.

(1) Voir l'article de M. F. Lenormant, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, 2e période, p. 408.



XVI (1)

LES FIGURINES DE TANAGRA

AU MUSÉE DU LOUVRE.

De toutes les parties de la Grèce, la Béotie est assurément une des moins visitées. La masse grise et pelée de l'Oza (ancien Parnès), qui, par delà les oliviers de la vallée du Céphise, limite au nord l'horizon d'Athènes, semble en interdire l'accès; de l'autre côté de ce gros bloc de pierres à l'aspect rébarbatif, le touriste n'entrevoit que froid et boue en hiver, que poussière et fièvre en été; dans les « khanis » de la route, des légions de punaises affamées, et chez les gros bonnets des villages, une hospitalité moins qu'écossaise. Encore si la ma-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, avril, juin, juillet 1875.

[Nous avons eu entre les mains, grâce à l'obligeance de M. Collignon, un exemplaire interfolié de ces articles annotés de la main de l'auteur; nous avons tenu compte d'une partie des additions et corrections qu'Olivier Rayet y avait indiquées. — Voir d'ailleurs, dans les *Monuments de l'Art antique*, t. II, la notice de Rayet sur la figurine tanagréenne du cabinet de Léon Gambetta, où la topographie et l'histoire des fouilles de Tanagra sont exposées avec détail. — S. R.]

gnificence du paysage devait compenser pour lui l'ennui des longues étapes! Si des ruines imposantes devaient tenir en haleine sa curiosité d'archéologue! Mais rien de tout cela ne l'attend en Béotie, et, pour comble, le nom même du pays suffit (demandons-en pardon à Pindare, à Hésiode, à Épaminondas, au bon Plutarque) à éveiller dans l'esprit je ne sais quelle idée de pesanteur, de gaucherie, de bêtise.

C'est pourtant dans cette région de réputation mal sonnante que j'ai la témérité de prétendre conduire aujourd'hui mes lecteurs, pour les ramener, il est vrai, bientôt en pays plus accessible et plus agréable à parcourir, je veux dire au Louvre.

I.

Si du sommet du Parnès on tourne ses regards vers le nord, on aperçoit à ses pieds une longue et assez large dépression qui, de bien loin à l'ouest, se dirige droit à l'est, vers le canal d'Eubée : c'est la vallée du Vourieni (l'Asopos), ruisseau plus illustre qu'il n'est gros, mais qui cependant a de l'eau presque toute l'année, chose rare parmi les ποταμοί de la Grèce! Au delà de cette vallée, riante d'aspect et cultivée, le sol se redresse en un pâté de hautes collines, couvertes de pins clair-semés et de lentisques rabougris, et qui s'élèvent assez rapidement vers le nord, pour s'appuyer au mont Ptoos, sentinelle avancée des sommets de la Locride, presque noyé dans les vapeurs de l'horizon. A l'est, ces collines baignent leurs pieds dans les flots du canal d'Euripe; à l'ouest, elles se prolongent en descendant peu à peu jusqu'au milieu de la vaste plaine intérieure dont le lac Copaïs occupe le fond, et où, dans l'antiquité, les villes se touchaient presque : Thèbes, Haliarte, Thespies, Orchomène, Chéronée.

Cette région montueuse devait jadis à la culture des oli-

viers et de la vigne une certaine richesse, en même temps que sa situation géographique lui assurait une assez grande importance militaire. Le *pays des Tanagréens* (c'était le nom qu'il portait) dominait, en effet, trois routes également fréquentées : celle d'Athènes à Chalcis, qui serpentait le long du rivage en traversant les villages d'Oropos et d'Aulis; celle qui, après avoir contourné le Parnès par Décélie, conduisait, en remontant l'Asopos, de l'Attique dans la plaine de Béotie; enfin le chemin de Thèbes en Eubée qui le traversait de part en part.

La capitale du pays, la très ancienne ville de Tanagra, s'élevait à peu de distance au nord de la vallée de l'Asopos, en face des défilés du Parnès, sur les flancs d'une hauteur dont son acropole couronnait le sommet. Clef de toute la contrée, les Thébains et les Athéniens se la disputèrent pendant des siècles, et mainte sanglante bataille eut lieu, soit au pied de ses murailles, soit dans les localités voisines, à Œnophyta, à Délion. C'était une ville assez populeuse, plus importante même que Thèbes à l'époque romaine (1). Le voyage en Grèce, dont trois fragments nous sont parvenus sous le nom de Dicéarque (2), la décrit ainsi : « C'est une ville haute et escarpée, blanche d'aspect et argileuse; l'extérieur des maisons est élégant et décoré de peintures à l'encaustique. » Le goût du beau paraît y avoir été de bonne heure plus répandu que dans le reste de la Béotie. Les temples, étagés en terrasses sur les pentes de l'Acropole, au-dessus de la ville, et séparés des habitations des hommes (3), étaient nombreux et construits avec luxe. On y voyait deux statues célèbres du sculpteur primitif Calamis : un Dionysos et un Hermès Criophore, c'est-à-dire portant un bélier sur ses épaules. Mais ce que les Tanagréens montraient avec le plus de fierté, c'était le tombeau de leur compatriote Corinne, celle qui cinq

(1) Strabon, IX, II, 5.
(2) *Frag. hist., græc.* éd. Müller. Dic. fr. A., 8, 9, 10.
(3) Pausanias, IX, XXII, 1, 2, 3.

fois, dans les jeux publics de la Grèce, avait triomphé de Pindare. Dans un des rares fragments qui nous restent d'elle (1), la poétesse parle elle-même de la gloire qu'elle a apportée aux Tanagréennes au blanc péplos. Une peinture murale du gymnase représentait une de ses victoires.

En dépit de ce que ces souvenirs pourraient faire attendre, les ruines de Tanagra, connues aujourd'hui sous le nom de Grimadha (2), sont fort peu intéressantes; les murs, en partie bâtis en gros blocs rectangulaires, en partie en appareil polygonal, donnent l'idée d'une ville étendue et très ancienne; mais ils sont fort mal conservés. Ruinée après la conquête de la Grèce par les Romains, l'enceinte a été rebâtie à la hâte, avec les matériaux antiques, au moment de l'invasion des barbares. Au dedans, il n'existe que quelques terrasses, des substructions informes, un théâtre très dégradé et des constructions en brique sans doute de l'époque romaine. Les débris innombrables de vases d'exécution très fine dont le sol est parsemé sont le seul signe qui subsiste de la richesse des Tanagréens. Aussi, bien peu de voyageurs se détournaient de leur route pour aller voir ces ruines, lorsqu'une découverte des plus importantes est venue tout à coup attirer l'attention sur elles.

Quelques années avant 1870, les habitants de Bratzi, village situé dans la vallée du Lari, à peu de distance de Grimadha, commencèrent à exploiter la partie de la nécropole située sur leur territoire. Comme le terrain y est rocheux, les tombes se trouvaient à une faible profondeur et la pioche ou la charrue les rencontraient fréquemment. Épars au milieu des terres, tantôt isolés, tantôt par groupes, ces tombeaux étaient de construction très modeste : qu'on se figure tout simplement de grandes auges de

(1) *Poetæ græc. lyric.*, éd. Bergk. T. III, p. 1211.

(2) V. les ouvrages classiques de Prokesch et du colonel Leake (*North. Greece*), ainsi que Ulrichs, *Ann. dell' inst. di corr. arch.*, nouvelle série, t. V, 1848.

ce calcaire poreux que les Grecs modernes appellent πουρία, longues de six à sept pieds et profondes d'un peu moins de trois. Les parois en sont épaisses de 20 à 30 centimètres. L'auge est recouverte de trois plaques transversales qui la ferment hermétique-



Bombyle représentant Borée. (Fabrique de Tanagra.)

ment. Le hasard voulut que les premières sépultures découvertes appartinssent presque toutes à une époque fort reculée : elles contenaient en grand nombre des vases à fond blanc de ce style longtemps appelé corinthien et qu'il est plus exact (M. de Witte n'a démontré ici même) de nommer asiatique. Ce style, en effet, l'est pas particulier à Corinthe. A l'époque primitive, il a été également en faveur dans tous les ateliers céramiques du monde

grec, et jusqu'en Étrurie. Son caractère typique, c'est l'emploi d'un mode de décoration tout oriental, la représentation plus ou moins libre des animaux que les artistes lydiens ou phrygiens aimaient à reproduire sur leurs monuments, l'emprunt de signes et de symboles qui n'ont de sens que dans la mythologie asiatique. Les poteries de ce genre trouvées à Tanagra se distinguent aisément de celles de Corinthe : la terre en est dure, pesante et foncée; les formes sont solides, presque massives, les parois épaisses; le décor affectionne les noirs, les rouges-bruns, les violets; le dessin est vigoureux, trapu, les figures peu nombreuses, mais de grandes proportions; l'artiste n'a évidemment pas la facilité, la désinvolture de son voisin de Corinthe : il travaille plus péniblement, avec plus d'effort. Aussi l'effet d'ensemble est-il sombre et lourd, mais non sans grandeur. Le Louvre a plusieurs vases de cette série : un plat rond (πίναξ) orné, sur le pourtour, d'oiseaux qui semblent être des canards, et, au milieu, d'une sirène; plusieurs bombyles, sorte de bouteilles à goulot étroit, à panse arrondie, ornés, l'un d'une figure volante, sans doute Borée, les autres de lions ou de chats-tigres accroupis; quelques aryballes en forme de boules; enfin, et c'est là de beaucoup la pièce capitale de cette collection, une œnochoé de forme bizarre, qui porte deux fois, dans l'intérieur du goulot et sur la panse, le nom du potier Gamédès, peint en lettres brun-rouge d'une forme archaïque (1). Sur la panse, de forme évasée, et dont le haut et le bas, au lieu de former une courbe continue, font à leur point de jonction un angle vif, court un bandeau décoré d'animaux, parmi lesquels on distingue un taureau et des béliers; ces derniers

(1) Un vase signé évidemment du même artiste a été décrit, d'une manière fort confuse, par M. Heydemann (*Griechische Vasenbilder*). Cf. Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, p. 8, 9, et la note. M. Heydemann lit, à tort je crois, Γαμ[μ]εδες. Ce vase lui a été désigné comme provenant de Béotie; il venait aussi très probablement de Tanagra. Le musée Britannique en a fait l'acquisition en 1873 (*The Academy*, 10 avril 1875.)

sont fort rares dans les peintures des vases grecs. Derrière, marche un berger nu, l'épieu sur l'épaule et la besace sur le dos. Le dessin est très incorrect et tout à fait étrange. Sur le cou très allongé du vase sont peints des entrelacs compliqués, ornements dont le nom antique n'est point connu et qui paraissent n'être que la transformation en décor d'un symbole religieux souvent sculpté sur les rochers de la Phrygie (1).

De la même partie de la nécropole de Tanagra sortaient aussi des figurines extrêmement bizarres, grossièrement modelées

ΓΑΜΕΔΕΣ ΕΓΟΕΣΕ

dans une terre rougeâtre mal pétrie et pleine de cailloux, et peintes ou plutôt barbouillées d'ornements rouges, noirs et jaunes, appliqués sur un fond blanc. La plupart représentent des personnages debout, dans lesquels l'indication de longues tresses de cheveux tombant sur les épaules fait seule reconnaître des femmes. La tête est couverte d'une coiffure qui rappelle le polos de Koré, ou plus encore le pschent des divinités égyptiennes. Les pommettes sont ornées d'une tache rouge, dans laquelle il ne faut pas voir une fantaisie de l'artiste (si l'auteur de semblables objets peut s'appeler un artiste), mais une coquetterie en usage à cette époque primitive (2). Au-dessous du menton, un trait rouge aussi, plus rarement jaune, indique un collier. Les bras ne sont représentés que par des appendices latéraux, semblables à des moignons : le corps est absolument informe, une série de traits en couleur y figurent seuls les vêtements.

(1) En examinant les planches du bel ouvrage de MM. Perrot et Guillaume (*Voyage en Galatie et en Bithynie*), on se convaincra aisément que c'est surtout des Phrygiens et des Lydiens que l'art décoratif des Grecs, à ses débuts, a subi l'influence.

(2) Cf. Hésychius, *s. v.* βρένθινα· ῥιζάρια τινά, οἷς ἐρυθραίνονται αἱ γυναῖκες τὰς παρειάς...

Les jambes ne sont point séparées. La figure se termine par une sorte d'évasement qui lui donne de la stabilité et sur lequel d'autres traits verticaux rapprochés les uns des autres imitent les plis de la longue tunique : tels devaient être les ξόανα ou images dédaliques sculptées dans un tronc d'arbre équarri, idoles de la Grèce primitive, que la piété des fidèles couvrait de vêtements précieux et auxquelles les statues de Paros et d'ivoire ne parvinrent jamais à enlever la vénération populaire : ce n'était pas l'Athéné Parthénos de Phidias, toute étincelante d'or, c'était la grossière Athéné Poliade en bois noir, que le peuple d'Athènes reconnaissait pour sa protectrice et honorait dans les Panathénées.

Nous quittons ces époques reculées, et nous approchons du grand siècle de l'art grec, avec un buste estampé du Louvre (1) : c'est une femme que la majesté douce de ses traits, la stéphané visible sous le voile qui couvre sa tête et tombe des deux côtés sur ses épaules, fait aisément reconnaître pour une déesse. Les mains sont posées sur les seins, geste symbolique des divinités nourrices (Κουροτρόφοι). La partie supérieure du corps est seule représentée, en sorte que lorsque l'objet était suspendu au tombeau par une ficelle passée dans deux trous visibles au sommet de la tête, la déesse semblait enterrée jusqu'à la ceinture : disposition qui caractérisait aux yeux des Grecs une divinité chthonienne. C'est donc, suivant toute vraisemblance, avec raison que M. Heuzey a vu dans ce buste une image de Déméter. Ajoutons toutefois que d'autres bustes de Tanagra représentent, tantôt Dionysos tenant dans ses mains un canthare et un œuf (le Louvre en possède un, d'époque postérieure), tantôt Athéné, reconnaissable au gorgonion placé sur sa poitrine.

(1) Je ne saurais ici mieux faire que de renvoyer le lecteur à une intéressante notice de M. Heuzey (*Recherches sur les figures de femmes voilées*, dans les *Monuments grecs inédits, publiés par l'Association des études grecques*, nº 2, 1873). Ce buste avait été donné à la personne qui l'a acquis pour le Louvre comme venant de Thèbes. Il est certainement de Tanagra.



Œnochoé de Gamédès. (Fabrique de Tanagra.)

Il s'en fallait de beaucoup que la partie archaïque de la nécropole de Tanagra fût encore entièrement déblayée, lorsque au milieu même de la vallée du Lari, dans l'espace qui sépare les hauteurs adjacentes de Grimadha et de Bratzi, du village de Skhimatari, situé en face, de l'autre côté du ruisseau (1), la pioche mit au jour d'autres tombeaux, ceux-là d'une époque beaucoup plus récente (2). — Disposés dans le même désordre apparent que les premiers (3), construits exactement comme eux, ils ne s'en distinguaient en rien par l'aspect extérieur (4); mais le contenu en était d'un tout autre intérêt artistique, et mérite une description plus détaillée. — Les parois intérieures de ces tombeaux sont revêtues d'une couche de stuc, épaisse d'un demi-centimètre, et décorée de peintures dont les couleurs sont parfois encore fraîches et éclatantes au moment où l'on soulève le couvercle. Ce sont le plus souvent de simples ornements architectoniques, des méandres, ou des rangées d'oves bleues, à coques rouges, se détachant sur un fond blanc jaunâtre. Un des principaux et des moins suspects de hâblerie parmi les fouilleurs de cette nécropole m'a même affirmé avoir trouvé dans quelques tombeaux des représentations de chasses, ou bien encore des paysages

(1) Notons en passant ce nom de Skhimatari, Σχηματάριον. D'après son étymologie, il signifierait « la fabrique de figurines » (σχήματα).

(2) Le premier qui ait fouillé en cet endroit est un Corfiote, Ghiorghis Anaphantis, dit Barba-Ghiorghi, qui, après avoir longtemps fouillé à Erimo-Castro, vint s'établir à Skhimatari, avec un homme de Chalcis son associé (1870.)

(3) D'après M. Stamatakis, les tombeaux sont alignés le long des sept ou huit routes qui partent de Tanagra. Ils se trouvent surtout en grand nombre sur la route de Thèbes, où ils se prolongent jusqu'à deux heures de distance. La nécropole la plus importante, après celle-là, est celle de la route de Chalcis.

(4) Outre les tombeaux en πουρία, M. Stamatakis distingue trois genres de tombes en briques : 1° tombes formées de plaques de briques carrées; 2° recouvertes avec des plaques arcboutées en dos d'âne; 3° recouvertes avec des plaques cintrées. Les terres cuites archaïques se trouvent, au témoignage des paysans, dans des tombes simplement creusées dans le sol dur.

fantastiques, avec ruisseaux, bosquets, petits temples et personnages, comme on en voit si souvent dans les maisons de Pompeï (1).

Au fond du sarcophage est couché le squelette du mort. Mais, tandis que dans les tombeaux archaïques des vases assez nombreux sont disposés tout autour, ici il n'y en a jamais qu'un seul, placé à côté de la tête : c'est un vase de la forme des bombyles, de grande dimension (plus d'un pied de haut), en terre rouge unie, sans figures ni décoration d'aucune espèce. La destination de ce vase, évidemment d'usage commun, s'explique sans peine : il devait contenir la boisson destinée au mort. Fauvel (2) a remarqué que les paysans de la Béotie ont encore la coutume de mettre un vase plein d'eau dans les tombes près de la tête du mort (3).

La plupart des sarcophages ne renferment pas autre chose, mais quelques-uns, ceux sans doute des personnages les plus riches, contiennent en outre un certain nombre de statuettes

(1) Il existe au Louvre une fresque de ce genre provenant d'un tombeau grec, avec les noms des personnages en caractères grecs. (Galerie de Charles X, salle des peintures de Pompeï.)

(2) Manuscrits de Fauvel, Biblioth. Nat. I, 86. Les gens de Skhimatari et de Liatani se servent de ces vases comme d'alcarazas.

(3) Ces détails sont confirmés par M. Stamatakis. D'après cet archéologue, qui a pratiqué des fouilles à Tanagra pour le compte du gouvernement grec, le mort a d'un côté de la tête le vase à eau, de l'autre une terre cuite, et dans les deux mains, allongées des deux côtés du corps, deux autres terres cuites. Quelquefois il n'y a qu'une terre cuite, celle qui est placée à côté de la tête. En outre, des terres cuites beaucoup plus nombreuses étaient disposées tout autour de la tombe ou sur le couvercle. Les fouilleurs disent (et il semble bien que M. Stamatakis confirme leur dire) que souvent les terres cuites ont été cassées au moment des funérailles et qu'on trouve parfois la tête d'une figurine à l'intérieur de la tombe et les débris du corps en dehors. Dans quelques cas assez rares où les morts ont été brûlés, les terres cuites ont été brûlées avec eux. Il n'y a aucune relation reconnaissable entre le sexe ou la nature des figurines et le sexe du mort; statuettes masculines et féminines se trouvent mêlées. La même sépulture contient souvent plusieurs exemplaires de la même terre cuite; cependant les grotesques se trouvent *surtout* (M. Stamatakis dit *toujours*) dans les tombeaux d'enfants. (*Notes manuscrites d'Olivier Rayet.*)

en terre cuite, deux ou trois en général, cinq ou six au plus. Placées partout où il restait un peu d'espace entre le cadavre et la paroi du tombeau, c'est là qu'on les trouve, tantôt tombées et cassées, tantôt debout et entières, quelquefois, lorsque la tombe est restée hermétiquement fermée, aussi intactes, aussi fraîches de coloration que le jour où elles y furent déposées. Indépendamment de ces figurines enfermées dans le sarcophage, on en trouve parfois d'autres, et beaucoup plus nombreuses, dans les terres avoisinantes. L'espace resserré de la tombe n'ayant pas suffi à les contenir, la piété des parents les avait disposées sur le couvercle et tout autour. Certaines sépultures étaient ainsi décorées d'une vingtaine de figurines : on m'en a même cité une autour de laquelle on en aurait trouvé cinquante! (1) — Exposées aux intempéries, aux accidents de toute espèce, ces terres cuites sont, on le comprend aisément, presque toujours en miettes. A peine quelques-unes sur le nombre peuvent-elles être recueillies et recollées; bien plus rares encore sont celles dont l'enfouissement a été assez rapide pour qu'on les retrouve entières; et de celles-là, les unes sont recouvertes d'une incrustation extrêmement dure qui en empâte les contours, les autres ont été tellement désagrégées par l'humidité qu'elles se fendillent et s'effritent par les secousses du transport jusqu'à Athènes, ou même simplement par une dessiccation trop rapide; les

(1) Le nombre des tombeaux ouverts dans la nécropole de Tanagra est extrêmement considérable. Alecos Vassiliou l'estime à plus de 8000; M. Stamatakis en a fouillé 800, M. Paparrigopoulos 1500. — On a malheureusement peu de renseignements sur l'emplacement exact où ont été découvertes les plus belles figurines de nos collections. D'après Alecos, c'est sur la route d'Aulis, à l'est de Lari, à 1 kilomètre de Tanagra, près des vignes des Skhimatariotes et de l'église de saint Gheorgios, qu'ont été trouvées les terres cuites dorées de X... A deux pas de là était le groupe archaïque de Dermys et de Kitylos, employé comme couvercle de tombe. La femme assise avec des amours, qui a fait partie de la collection Sabouroff, a été trouvée par les gens de Skhimatari dans le même tombeau avec trois autres terres cuites. Dans deux tombeaux voisins, il y avait 36 autres figurines : les 40 pièces furent vendues 600 drachmes. (*Notes manuscrites d'O. Rayet.*)

moins maltraitées ont au moins perdu jusqu'à la dernière trace de leur coloration primitive.

Parmi les musées de l'Europe, le Louvre est le premier qui ait possédé des terres cuites de Tanagra, et, bien que le British Museum et le musée de Berlin en aient depuis peu acquis quelques-unes, sa collection est encore aujourd'hui sans rivale: plus de 100 pièces, dont aucune n'a souffert les atteintes du pinceau du restaurateur! Arrêtons-nous donc quelques instants devant les vitrines où cette collection est exposée. Aussi bien apprendrons-nous en l'examinant à connaître un art dont les procédés étaient hier encore presque ignorés, et de la perfection duquel il était jusqu'ici impossible de se faire une idée. Il serait d'ailleurs difficile d'imaginer documents plus authentiques et plus instructifs pour l'histoire des costumes et de la vie familière des anciens Grecs; et même trouverons-nous peut-être, en nous demandant ce que représentent et ce que signifient dans les sépultures ces figurines si nombreuses, l'occasion de pénétrer un peu plus avant dans l'étude des croyances religieuses de ceux qui les ont faites.

II.

Les dimensions des figurines de Tanagra sont très variables : les plus grandes ont jusqu'à $0^m,38$, les plus petites n'atteignent pas $0^m,08$; la plupart ont de $0^m,15$ à $0^m,25$. Dans toutes, sans exception, le devant seul est modelé avec soin; le dos présente une surface arrondie, sur laquelle les mouvements et les draperies ne sont point du tout indiqués, ou ne sont *massés* que d'une manière sommaire. Un trou d'évent a été taillé au couteau au milieu du dos pendant que la terre était encore molle; il est destiné à faciliter l'évaporation de l'eau contenue dans l'argile et à faire pénétrer plus également la chaleur. Ce trou est rectangulaire presque toujours et de dimensions relativement très

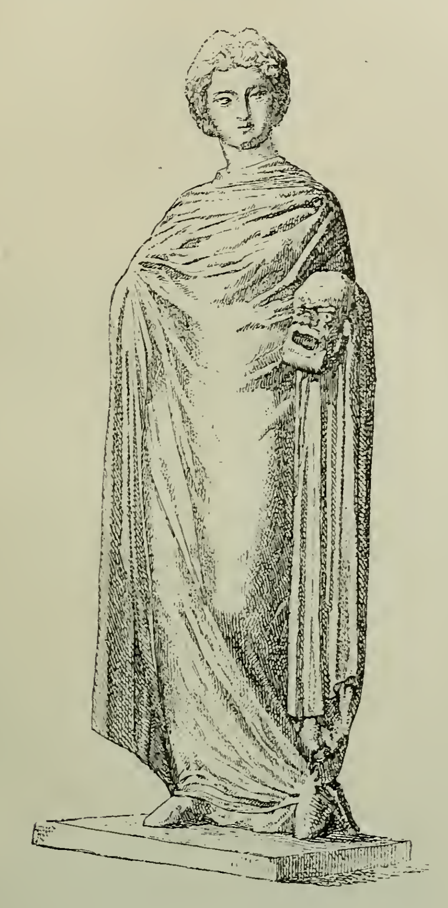
grandes. — Dans les figurines les plus hautes, un autre trou correspondant est parfois percé au milieu de la base.

Presque toutes les figurines sont portées sur une plinthe mince carrée, appliquée sous la figure avant la cuisson. L'adhérence n'en est néanmoins pas très grande, et un choc peut la détacher. Quelquefois, mais rarement, la plinthe est remplacée par un véritable piédestal, tantôt carré et présentant la forme d'un soubassement de plusieurs degrés, tantôt rond et orné de moulures. Au contraire de la plinthe, ce piédestal fait souvent corps avec la statuette et a été moulé avec elle. Il n'est pas douteux, en effet, que toutes ces statuettes, si délicat qu'en soit le travail, aient été fabriquées au moule. Mais ce qui en fait la valeur artistique, ce qui les distingue au premier coup d'œil des terres cuites italiennes, ce n'est pas seulement qu'elles sont sorties d'un moule plus parfait (1), c'est que toutes ont été retouchées à l'ébauchoir, corrigées, complétées, de manière à prendre une physionomie individuelle, et à devenir, de produits de l'industrie, de véritables œuvres d'art.

Assez souvent on rencontre plusieurs exemplaires sortis du même moule; assez souvent aussi on trouve des empreintes de plusieurs moules de grandeurs différentes faits d'après le même modèle; modèle évidemment en cire ou en argile plastique, car tout ici défend de croire à une imitation d'œuvres de sculpture. Il y a telle figurine de femme dont plus de dix reproductions m'ont passé sous les yeux; il y en a telle autre dont je connais trois séries d'exemplaires de dimensions décroissantes. Dans la collection même du Louvre, la figurine, dont nous donnons ici la reproduction (page 289), a dans la vitrine voisine une sœur jumelle.

(1) X... avait apporté à Paris (été de 1875) un de ces moules, qu'il disait toutefois provenir du Pirée. La figurine qu'il servait à fabriquer était un éphèbe assis, analogue à un de ceux de la collection Barre. Le moule, qui comprenait la tête, avait la forme d'une pyramide; creux en dessous, il se décomposait en cinq morceaux de formes irrégulières. (*Note manuscrite d'O. Rayet.*)

Il est particulièrement intéressant de comparer entre eux ces exemplaires de même origine, de distinguer ce qu'ils doivent à l'uniformité du moule de caractères communs, ce que la re-



Femme debout tenant un masque. (Fabrique de Tanagra.)

touche a donné à chacun de différent et d'original. On se rend ainsi compte de toute l'importance de cette seconde phase de la fabrication. Et d'abord, la *coupe* même, suivant qu'elle est faite plus haut ou plus bas, donne à la figurine des proportions courtes ou élancées, gauches ou élégantes, grêles ou massives. Les

plis des vêtements, refouillés à l'ébauchoir, se creusent, s'accentuent plus ou moins, et passent, à travers une série infinie de nuances, de la mollesse à la dureté. La tête, qui naturellement devait venir mal au moulage, est presque toujours tellement retouchée qu'on peut la dire refaite. En quelques coups de pointe, en s'aidant parfois du doigt mouillé, l'artiste lui a donné, suivant son caprice, une expression gaie ou sévère, une beauté majestueuse ou une grâce chiffonnée. — La chevelure surtout, délicatement fouillée, prend dans chaque figure un caractère original.

Il y a plus, les parties saillantes ne sont jamais sorties du moule; elles sont toujours ajustées après coup. Il en est ainsi de tous les accessoires, éventails, couronnes, bourses, fleurs et autres objets que les figurines tiennent à la main. Ils sont appliqués tantôt directement, tantôt par l'intermédiaire d'une petite boule de terre pétrie. On reconnaît les stries produites par le coup de doigt qui les a fixés à leur place et leur a donné leur forme. Le chapeau qui couvre la tête de certains personnages est ainsi collé sur un petit coussinet de terre, planté lui-même par la pression du doigt sur le sommet du crâne, qui souvent n'avait pas été destiné à le recevoir. Les bras mêmes, lorsqu'ils sont, ce qui est d'ailleurs fort rare, détachés du corps, y ont été ajoutés par applique. Il n'y a pas jusqu'à la tête qui ne soit assez souvent faite à part. On voit, en effet, quelquefois, au bas du cou, dissimulée dans les premiers plis du vêtement, une petite suture, un bourrelet presque imperceptible, preuves, avec une certaine gaucherie dans le mouvement du cou lui-même, de cette application antique qu'il faut bien distinguer des recollages modernes. L'artiste usait d'ailleurs d'une grande liberté, soit dans la copie lorsqu'il modelait, d'après un premier type goûté du public, des maquettes pour la confection de nouveaux moules, soit dans la retouche, lorsqu'il ajoutait, aux corps que lui livrait le moule, des têtes ou des accessoires. Ainsi, dans deux femmes assises du Louvre, l'on ne distingue d'abord d'autre différence que celle des têtes, dont l'une est voilée, l'au-

tre découverte; la grandeur est la même, l'attitude identique: sont-ce donc deux exemplaires d'un même moule? non, car il y a trop de différence entre certaines masses de plis. Ce sont



Femme debout coiffée du pétasos et tenant un éventail. (Fabrique de Tanagra.)

simplement deux copies libres d'un même original. Au contraire, deux autres statuettes que j'ai déjà citées sont bien du même moule; mais l'une est plus courte, l'autre plus longue; la première porte à la main un masque, la seconde tient une balle.

Là ne se borne pas la toilette de la figurine. Une fois retouchée, elle passe des mains du modeleur entre celles d'un autre ouvrier, chargé de la peindre. Le plus grand nombre, il est vrai, des terres cuites de Tanagra ne porte plus trace de peinture, mais si l'on songe pendant combien de temps celles qui étaient placées hors des sarcophages ont souffert de l'humidité de l'air et de celle plus corrosive encore de la terre, si l'on considère, d'autre part, que celles qui ont été trouvées à l'intérieur des tombes sont toujours peintes, on en conclura avec une entière certitude que toutes l'ont été jadis.

Les terres cuites bien conservées sont en effet, sans exception, coloriées de la tête aux pieds.

Pour les vêtements, les couleurs les plus fréquemment employées sont le bleu, le rouge et une sorte de rose.

Le bleu est du silicate de cuivre, appelé par les anciens *bleu d'Égypte*, et dont, si ma mémoire ne me trompe pas, un pain entier, provenant de Camiros, dans l'île de Rhodes, est conservé au British Museum. D'autres se voient au musée de Naples. La fabrication de ce bleu est décrite par Vitruve. C'est une couleur fort solide, et dont l'apparence pourrait aisément être confondue avec celle de notre outremer.

Le rouge est de l'oxyde de fer, ou sanguine. — Le rose, plus difficile à reconnaître, est vraisemblablement une préparation de cinabre.

Outre ces trois couleurs principales, on trouve encore, mais plus rarement, un violet clair, du vert-pomme, du blanc, du gris foncé, du noir; en outre, sur quelques parties des vêtements, du jaune.

Enfin quelques ornements (diadèmes, colliers, boucles d'oreilles) sont dorés.

Les cheveux sont toujours peints en rouge brun. L'artiste a ainsi reproduit, autant que la pauvreté de sa palette le lui permettait, ce châtain doré et brillant qui, d'après Dicéarque (1),

(1) Dicéarque, I, 19, en parlant des Thébaines : τὸ δὲ τρίχωμα ξανθόν.

était la teinte ordinaire de la chevelure des Béotiennes, et qui est encore aujourd'hui si fréquent dans les parties de la Grèce où la race a conservé sa pureté. Les lèvres sont soulignées par une touche de rouge vif, la pupille des yeux est bleu pâle, comme celle de Minerve aux yeux pers (γλαυκῶπις Ἀθήνη); les sourcils sont indiqués par un trait noir, dont l'étendue rappelle que l'antimoine n'était pas moins en usage chez les Grecques des anciens temps que chez celles de nos jours. Les joues sont d'un rose clair délicatement fondu.

Ces couleurs ne sont pas appliquées directement sur la terre; elles n'y mordraient pas assez; avant de les recevoir, la statuette a été baignée dans un lait de plâtre mêlé de céruse, qui a déposé sur toute sa surface une mince couche blanche sur laquelle elles peuvent se fixer plus solidement. A quel moment de la fabrication le pinceau les a-t-il déposées? C'est une question malaisée à résoudre. Quelques couleurs, plus fixes, semblent avoir passé au four, à une température peu élevée; celles-là sont relativement solides; mais toutes les teintes délicates n'ont certainement été mises qu'après la fin de la cuisson. Aussi tiennent-elles à peine; le lavage, le frottement les enlèvent.

Enfin on remarque sur toute la surface de certaines figurines, sur le visage de quelques autres, un véritable émail, transparent et dur, qui donne aux couleurs placées dessous un éclat et une fraîcheur particulières.

Derrière ces caractères communs de fabrication, on reconnait d'ailleurs, à la longue, une certaine diversité; ni le procédé industriel ni le sentiment artistique ne sont identiques dans toutes ces terres cuites. Si elles proviennent de la même localité, elles ne sortent donc pas toutes du même atelier. Ainsi, peu à peu, sous ce nom générique de Tanagra, entrevoyons-nous plusieurs fabriques, voisines, il est vrai, par l'art comme elles l'étaient par le site, mais ayant cependant chacune, dans une certaine mesure, ses goûts propres, sa spécialité, son cachet. Combien il serait intéressant de pouvoir séparer nette-

ment ces fabriques, d'en marquer sur la carte la position, d'en débrouiller l'histoire! Hélas! il s'en faut de beaucoup que la connaissance de la céramique grecque en soit arrivée au même point d'exactitude que celles des faïences italiennes ou françaises. De telles ambitions lui sont même peut-être interdites à toujours. Bon gré mal gré, il nous faut être modestes; les fouilles de Tanagra sont trop récentes et trop mal connues pour que l'on puisse même songer à localiser tous les ateliers que l'on croit discerner; et ce serait certainement une outrecuidance peu justifiée que d'attribuer un caractère définitif à la classification que voici :

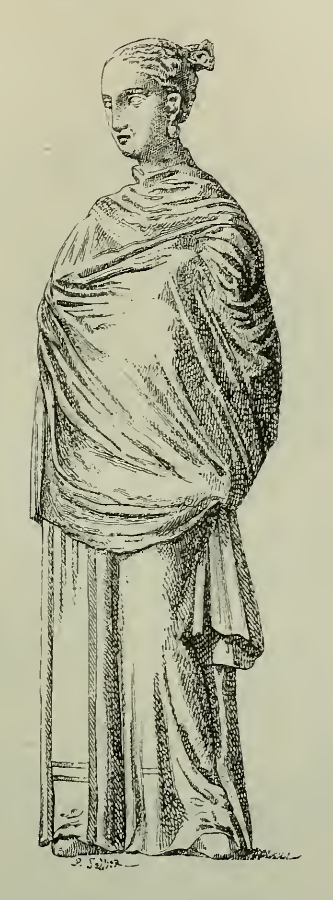
Première fabrique. — Je groupe sous ce titre les trois quarts au moins des terres cuites de Tanagra, produits entre lesquels il n'y a pas de différence essentielle de facture, qui se rattachent par suite à la même *école céramique*, mais qui ne sortent évidemment pas tous du même four.

La terre en est extrêmement légère, parfaitement pétrie, d'un brun très clair, tirant quelquefois sur le gris. La surface en a une apparence poussiéreuse; la cassure en est grenue et mate. Les figurines sont en général fort peu cuites; elles se fendillent souvent au moment même de la trouvaille, par le seul fait du passage brusque de la fraîcheur du sol à la chaleur du soleil. Quelquefois elles se délitent dans l'eau; dans tous les cas, elles l'absorbent tellement vite que le liquide, en se précipitant dans leurs pores, produit un bruit très perceptible. — Au point de vue de l'art, des proportions très justes, beaucoup de souplesse, de liberté, de vie; une grâce charmante et sans prétentions. Comme couleurs, notons le peu d'usage du blanc et l'absence complète du vert et du violet.

Deuxième fabrique. — Elle était établie à Thisbé, petite ville de la Béotie occidentale (1). Quoique assez distante de celles de Tanagra, elle ne saurait en être séparée dans cette étude.

(1) M. F. Lenormant la place à Thespies. En vérité, à Thespies comme à Thisbé, et sur toute la côte sud de la Béotie, la terre présente un aspect identique, calcaire et blanchâtre.

Les produits en sont jusqu'à présent très peu nombreux. La terre est beaucoup plus lourde et beaucoup plus cuite, à grain serré, aux cassures à arêtes vives, à surface lisse et le plus



Jeune fille debout. (Fabrique de Thisbé.)

souvent émaillée. Ces terres cuites ne craignent rien ni de l'air ni du lavage : elles se nettoient avec facilité. L'exécution artistique est médiocre : les têtes sont très grosses, les proportions un peu courtes et massives : il y a souvent dans les poses et dans les sujets une visible prétention. Les couleurs affectionnées sont le blanc émaillé et le vert clair. Cette dernière cou-

leur est jusqu'à présent particulière à cette fabrique. Les cheveux sont d'un châtain plus foncé et moins chaud. Dans les terres cuites qui ont la tête nue, ils sont en général nattés et régulièrement enroulés au sommet du crâne.

Troisième fabrique. — S'il faut ajouter foi à des récits tou-



Pinax archaïque. (Fabrique de Tanagra.)

jours suspects, elle aurait été établie à Aulis, village du territoire tanagréen, sur l'Euripe, dont, au témoignage de Pausanias (1), les habitants peu nombreux étaient tous potiers. Les produits de cet atelier ressemblent beaucoup à ceux du précé-

(1) Paus., IX, XIX, 8. Ἄνθρωποι δὲ ἐν τῇ Αὐλίδι οἰκοῦσιν οὐ πολλοί, γῆς δέ εἰσιν οὗτοι κεραμεῖς.

dent pour la dureté, la pesanteur et le degré de cuisson de la terre. Mais ils s'en distinguent par le caractère artistique. Les figurines (elles représentent toujours des femmes) sont grandes, portées sur des socles ronds. La tête est de grandeur moyenne, parfois même trop petite, la poitrine extrêmement plate, les hanches effacées, le corps démesurément long, mince, et d'une raideur disgracieuse; les plis des vêtements secs et verticaux. La couleur la plus fréquente est le blanc émaillé; les autres teintes sont à peu près complètement absentes.

Quatrième fabrique. — Elle était vraisemblablement établie à Tanagra même. Les produits en sont rares et de dimensions assez petites. La terre en est dure et bien cuite, assez lourde, moins cependant que celles des deux fabriques précédentes : le trou d'évent n'existe que rarement, bien que les figurines soient toujours creuses; il n'y a pas d'ordinaire de plinthe. Le caractère artistique des statuettes est une extrême élégance de proportions, de posture et de disposition des vêtements. La simplicité n'en exclut pas la coquetterie. L'exécution est très poussée, les retouches faites avec le plus grand soin, les couleurs appliquées avec précaution. La coiffure est délicatement refouillée, le visage fin et gracieux. Les formes du corps sont volontiers montrées, les bras souvent nus, parfois l'un des seins découvert. Les chairs sont d'un ton très pâle, et les vêtements se réduisent en général à la tunique, légère et collant au corps, toujours blanche. Lorsqu'un autre vêtement y est ajouté, il est toujours disposé de manière à ne pas cacher les formes et peint de teintes très douces, de rose tendre ou de violet clair.

III.

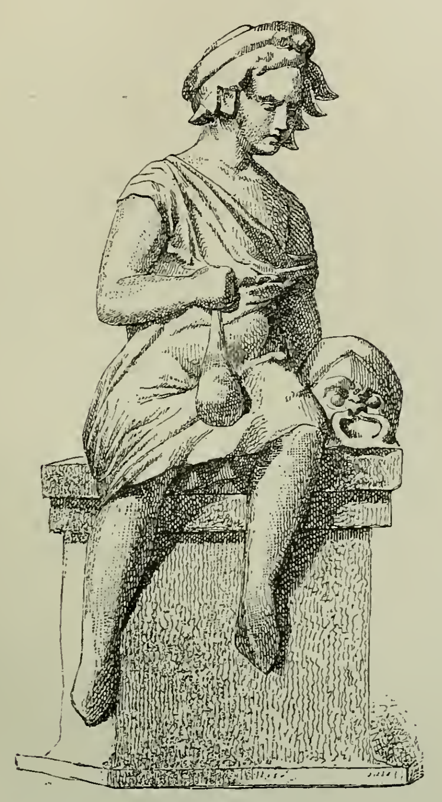
Les différences que je viens de signaler, en quelque sorte matérielles, imputables à la qualité même de l'argile et à l'habileté plus ou moins grande de l'ouvrier, sont d'ailleurs le seul in-

dice de la multiplicité des fabriques. Quant aux sujets traités, ils sont partout les mêmes : la manière de les comprendre est aussi toujours à peu près semblable. Évidemment les ateliers de la région tanagréenne s'inspiraient tous des mêmes idées, et, quelle que pût être leur rivalité commerciale, ils ne formaient à vrai dire qu'une seule école céramique, d'une remarquable unité.

Cette unité est même si grande que l'on ne peut se défendre de la pensée que tout ce peuple de figurines a vu le jour dans un très court laps de temps ; pas une ne marque la transition entre la gaucherie brutale de l'époque primitive et la délicatesse d'un art déjà à son apogée; pas une ne révèle l'inexpérience d'une fabrication qui s'essaye ; pas une enfin ne trahit une de ces décadences qui se précipitent si vite lorsque le goût commence à se vicier. On dirait qu'à une certaine époque, — époque où le sentiment artistique était déjà cultivé jusqu'au raffinement, où l'habileté des plus humbles ouvriers était stimulée par la vue d'innombrables chefs-d'œuvre, — un caprice de la mode a mis tout à coup ces figurines en vogue ; que pendant un siècle ou deux il a été d'usage d'en remplir les tombes; et puis que tout à coup le goût public a changé, qu'il ne s'est plus trouvé d'acheteurs pour ces statuettes, et que les fabriques de Tanagra ont toutes cessé d'exister.

Il n'est point facile de déterminer l'époque de cette floraison éphémère de la céramique de Béotie. Aux termes de la loi grecque, des fouilles ne peuvent être entreprises qu'avec une autorisation du ministère de l'instruction publique — autorisation que la Société archéologique d'Athènes parvient toujours à faire refuser ; la moitié des antiquités trouvées appartient de droit au gouvernement, et l'autre moitié ne peut être exportée hors du royaume ; le transport même d'un point du territoire à un autre ne se fait pas sans une foule de vexations, sous prétexte de surveillance. Or les Grecs qui font des fouilles, paysans ou spéculateurs, se soucient médiocrement de partager le bénéfice après avoir supporté seuls tous les risques et toutes les dépenses ; ils ne se soucient pas davantage de n'avoir pour acheteurs

possibles que leurs compatriotes, gens en général à bourse assez mal garnie et peu généreux estimateurs des objets d'art : il s'ensuit que toutes les fouilles sont clandestines, qu'un tombeau une fois vidé est soigneusement recouvert de terre, afin que



Enfant assis sur un autel. (Fabrique de Tanagra.)

personne ne découvre la piste des travailleurs; que les objets dont le transport ne serait point facile et la vente lucrative restent enfouis ou sont détruits; qu'enfin il est impossible à un archéologue de voir des morceaux antiques *in situ*. Celui qui écrit ces lignes a vainement essayé pendant quatre ans d'assister à l'ouverture d'un tombeau grec. La méfiance des fouilleurs va si loin, que jamais ils ne disent à un étranger de la discré-

tion duquel ils ne se croient pas sûrs, la vraie provenance de l'objet qu'ils lui apportent. Insiste-t-il trop pour la savoir, on lui désigne la première localité venue; la Société archéologique d'Athènes ignore ainsi l'origine de la moitié des objets conservés dans son musée.

Tous les renseignements positifs que l'on peut tirer du rapprochement des objets dans une tombe, des pièces de monnaie qu'on y trouve parfois, — quoique fort rarement, — surtout de la forme des lettres et de la rédaction même de l'inscription gravée sur la stèle, nous font donc presque absolument défaut (1). Je dis presque, parce qu'une douzaine d'inscriptions provenant de tombeaux de la Mégaride, et qui, au lieu d'être gravées sur une stèle, étaient tracées sur un petit rectangle de marbre encastré dans la pierre de la tombe, ont été portées à Athènes en même temps qu'une cinquantaine de statuettes trouvées dans la même fouille. Ces statuettes semblaient postérieures, quoique de peu d'années, à la grande masse de celles de Tanagra. Or les inscriptions dataient, à n'en pas douter, de quelques années avant Alexandre. J'ai pu voir aussi quelques petits fragments des stucs peints qui décoraient l'intérieur des tombeaux de Tanagra : ces stucs étaient ornés d'oves bleus, à coque rouge, et de rangs de perles rouges. Le tracé ferme et allongé des oves, aussi bien que l'emploi des couleurs, rappelaient le temple de Priène et le mausolée d'Halicarnasse, deux édifices datant de 350 ans avant J.-C. environ.

Ces indices, fort insuffisants, je l'avoue, conduiraient donc à placer au quatrième siècle le grand essor de la fabrique de Tanagra. C'est aussi la même impression qui résulte pour moi du *faire* même de ces statuettes.

Le quatrième siècle est, dans l'histoire du génie grec, l'époque d'une évolution remarquable. L'art s'émancipe des formes

(1) Aucune des nombreuses inscriptions funéraires relevées à Tanagra par M. Stamatakis n'a été trouvée en place : elles avaient toutes été déterrées au cours de fouilles clandestines. M. Stamatakis n'a rencontré d'inscription dans aucun des tombeaux où il a découvert des terres cuites.

traditionnelles, de l'austérité religieuse; au siècle suivant, il commencera à s'émanciper des règles mêmes du goût. Il recherche en toutes choses le charme de la vie et de l'individualité. Praxitèle et Scopas humanisent les dieux de Phidias, Lysippe les abandonne pour reproduire dans des statues vivantes (*animosa signa*) les traits des rois et des athlètes; Pythios fait adopter dans la construction des temples, au lieu de l'uniformité hiératique de l'ordre dorique, la liberté de l'architecture ionienne; Apelles demande, non plus à une conception idéale, mais au modèle vivant, le secret de la beauté de ses déesses. Même tendance dans la littérature : Aristote, suivant le geste admirablement vrai que lui a donné Raphaël, fait descendre la philosophie du ciel sur la terre et lui assigne pour tâche l'analyse de l'esprit humain; Ménandre transporte la comédie de l'Agora dans la maison et délaisse la peinture, à grands traits, des passions anonymes de la foule, pour l'étude délicate des ridicules domestiques.

N'est-ce point à cet instant psychologique du développement de l'art grec que correspondent ces figurines d'une allure si libre, d'une vie si familière, d'un réalisme si spirituel? Et n'est-il point naturel qu'au siècle où les sculpteurs du marbre et du bronze substituaient les traits de l'homme au type consacré des dieux, les modestes modeleurs de terre, les « Koroplastes » ou faiseurs de poupées délaissassent eux aussi un Olympe auquel on n'avait plus une foi bien vive, pour demander à la foule qui s'agitait autour d'eux des types bien autrement variés, à la vie de tous les jours des sujets plus nouveaux, partant plus propres à captiver la vogue?

Mais ici je me heurte à une question vivement controversée : les figurines de Tanagra sont-elles des divinités, sont-elles des personnages de ce monde?

Ce sont des humains, dit le nouveau directeur de l'école al-

Souvent, d'après le même archéologue, les tombes ont servi une seconde fois à l'époque romaine, après expulsion du premier squelette et des terres cuites qui l'accompagnaient.

lemande à Athènes, M. Otto Lüders (1) : « Les représentations de ces terres cuites sont pour ainsi dire toutes empruntées à la vie journalière, et la plupart du temps à la vie féminine dont elles nous mettent en état de nous former la plus vive image... Destinées originairement sans aucun doute à embellir les habitations, elles ont été, comme d'après un système, mises dans la tombe avec le défunt, pour décorer ainsi la chambre du mort à la manière de la demeure d'un vivant. » M. Lüders ne fait ici qu'exprimer l'opinion générale de tous les archéologues d'Athènes; ce n'est pas que ces archéologues aient une autorité décisive dans la science, mais on ne peut leur contester, dans le cas présent, un immense avantage, celui d'avoir vu passer successivement sous leurs yeux toutes les terres cuites trouvées à Tanagra, d'avoir reçu de première main les informations des fouilleurs, de pouvoir enfin se rendre un compte exact du plus ou moins de fréquence de tel ou tel sujet.

M. Heuzey, le savant sous-conservateur des Antiques au Louvre, est d'un avis tout contraire (2). Sans doute, dit-il, ces figurines « n'offrent point pour la plupart un caractère mythologique évident pour les yeux; » sans doute, « la finesse spirituelle des physionomies, la variété des attitudes et des ajustements, n'annoncent pas tout d'abord des types empruntés à la légende religieuse ou même héroïque. » Mais le fait indiscutable que les figurines trouvées dans les sépultures archaïques représentent toutes des divinités, rend impossible d'admettre qu'il n'en soit pas de même des statuettes renfermées dans les tombes d'une époque beaucoup plus récente. Et, content de cet argument, dont, je le crains bien, il s'exagère la force, M. Heu-

(1) Ritrovamenti di terre cotte in Tanagra, lettera al Sig. prof. G. Henzen, dans le *Bullettino dell' instituto di corrispondenza archeologica*, mai 1874, p. 121-127. L'opinion de M. Lüders est partagée par MM. Koumanoudis et Rhousopoulos.

(2) Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec, second article, dans les *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*, IIIe fascicule, 1874, p. 1-28.

zey se lance dans une patiente et difficile exégèse; les indices les plus légers, les ressemblances les plus fugitives, un pli de draperie, une inflexion du cou, tout est mis à profit par lui. Telle figure devient ainsi un Hermès, telle autre une Déméter; d'une troisième, où l'on ne découvre rien qui trahisse une Déméter, nous ferons une Koré, ne pouvant la condamner à un éternel anonymat. Le manque même d'attributs et l'effacement du type n'inquiètent point M. Heuzey, ne l'arrêtent point, veux-je dire, car une certaine inquiétude se traduit dans les atténuations d'un long *post-scriptum*. Peut-être est-ce à dessein que l'artiste a négligé de préciser son idée : « Comme il avait affaire à des divinités mystérieuses, il était de l'essence même de son sujet de respecter l'espèce d'*incognito* religieux dont elles aimaient à se couvrir. Il ne pouvait faire mentir l'hymne homérique [1] :

. Οὐδ' ἔγνων. χαλεποὶ δὲ θεοὶ θνητοῖσιν ὁρᾶσθαι. »

Assurément cette théorie, présentée d'ailleurs avec un art consommé, est au premier abord séduisante. Les statuettes trouvées dans les tombeaux archaïques sont, en effet, toujours des divinités : tantôt Athénè, reconnaissable à la tête de Gorgone qui orne sa poitrine; tantôt Déméter, assise sur un trône peint, le front surmonté du diadème; tantôt Koré, la tête couverte d'une haute et bizarre coiffure, le polos. Mettre dans les tombeaux l'image de ces divinités, c'était, en quelque sorte, placer le mort sous leur protection à son entrée dans ce monde infernal auquel les Grecs de l'époque primitive ne pensaient qu'avec terreur. Jusqu'ici donc, pas de doute possible; mais ce que M. Heuzey ne remarque pas, c'est qu'il y a une double différence entre ces figurines archaïques et celles qui nous occupent à présent : différence de style et même de date, car l'usage de mettre dans les sépultures des images de divinités semble avoir à peu près cessé à une certaine époque ; à partir de la fin du

(1) Hymne à Déméter, vers 111 : « Il est difficile aux mortels de reconnaître les dieux. »

sixième siècle on n'en trouve plus que de loin en loin dans la nécropole de Tanagra; ce n'est qu'un ou deux siècles après que les figurines y reparaissent, innombrables cette fois, et combien différentes d'aspect! Cette interruption à la fois des traditions artistiques et des rites funéraires n'est-elle pas significative? Ne marque-t-elle pas une limite infranchissable entre deux périodes du développement de la civilisation grecque, et peut-on demander au siècle des Macédoniens, un siècle d'esprit sceptique et de mœurs légères, le symbolisme rigoureux et la foi profonde du temps des guerres médiques?

Mais suivons M. Heuzey dans l'application de sa théorie. — Ici les difficultés surgissent, les doutes s'accumulent. — Un grand nombre de figurines échappent jusqu'à maintenant à toute explication; l'identification n'est certaine que pour deux séries. La première comprend un certain nombre d'enfants assis en général sur un autel carré, et tenant à la main un objet qui ressemble à une bourse; parfois leur tête est couverte du large chapeau dont se servaient les personnes exposées au grand soleil. Ces figurines représenteraient Hermès enfant.

Hermès figure en effet quelquefois, quoique rarement, dans les scènes funèbres; mais c'est toujours avec les attributs de conducteur des âmes (ψυχοπόμπος), et non avec le caractère de protecteur des marchés (ἀγοραῖος), que la bourse lui donnerait ici (1); de plus, précisément dans les tombeaux de Tanagra, on trouve souvent des figurines qui le représentent; c'est invariablement sous deux formes toujours les mêmes et aisément reconnaissables. Quelquefois le dieu, nu, la chlamyde sur l'épaule gauche, et appuyé sur la jambe droite légèrement portée en avant, tient de la main droite son petasos, dont un chien vient lécher familièrement le bord; cette pose, pleine de souplesse et de majesté, est sans doute empruntée à quelque statue. Le plus souvent il se présente nu et de face, tenant un coq sur le bras gau-

(1) M. Heuzey me dit que je l'ai mal compris; la bourse, d'après lui, n'est jamais portée par l'Hermès grec. Ce seraient de petits Dionysos. (*Note manuscrite d'O. Rayet.*)



Dame grecque en costume de sortie. (Fabrique de Tanagra.)

che replié : c'est Hermès protecteur des combats (ἐναγώνιος) (1), de ces combats de coqs surtout pour lesquels l'espèce de Tanagra était fameuse dans la Grèce entière. — L'intention qui a fait déposer ces figurines dans la tombe ne me semble pas douteuse. Elles devaient rappeler au mort les plaisirs favoris de son existence et lui en promettre en quelque sorte la continuation dans l'autre monde. Quant à Hermès enfant, je ne vois point quel serait son rôle auprès du mort; et si l'autel sur lequel certaines de ces figurines sont assises devait leur faire attribuer un caractère divin, il vaudrait mieux, je crois, les ranger dans la foule des amours et des bons génies (δαίμονες), qu'au nombre des grandes divinités.

A cet égard, d'ailleurs, M. Heuzey n'affirme qu'avec beaucoup de prudence. — Il est plus catégorique dans l'identification des figurines de femmes voilées ou simplement tristement penchées, avec Déméter douloureuse (Δημήτηρ 'Αχαία), parcourant le monde à la recherche de sa fille. Mais là encore est-il bien sûr de ne pas prêter à nombre de ces statuettes une expression à laquelle le potier qui les a faites n'a jamais songé? Le voile, d'ailleurs, est-il un symbole caractéristique? Sans doute, l'admirable Déméter de Cnide, trouvée par M. Newton et conservée au British Museum, est voilée. Mais elle l'est parce qu'en qualité de déesse mère, elle porte le costume des femmes mariées; or, celles-ci ne sortaient jamais sans recouvrir leurs cheveux d'un voile. Le voile est aussi, par un sentiment bien facile à comprendre, l'attribut du deuil. A ce titre, sur les stèles athéniennes qui représentent les derniers adieux, la morte ou les parentes du mort sont toujours représentées voilées. M. Heuzey

(1) On a souvent voulu voir dans ces figurines au coq la représentation du génie de la Lutte, Ἄγων. Le symbole convient aussi bien à Hermès. D'ailleurs, presque toutes ces figurines viennent de Tanagra, où Hermès était tout particulièrement adoré; la tradition le faisait naître sur le mont Kérykios, qui domine la ville. Il en est tout autrement du génie ailé représenté sur le beau miroir corinthien du musée de Lyon. Celui-là est bien certainement Agôn.

voit-il là des Déméter? en voit-il une dans la femme assise de l'admirable lékythos de M. Piot?

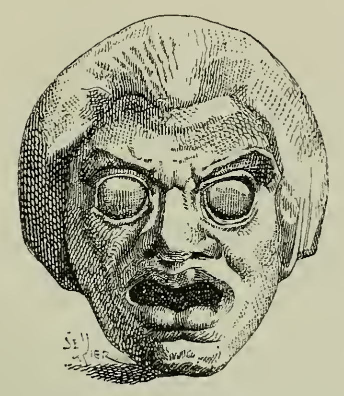
Que nos lecteurs jettent d'ailleurs un regard sur les quatre vitrines du Louvre où sont exposées les figurines de Tanagra. — En ces délicates matières, l'impression instinctive causée par la vue des monuments est chose dont il ne faut pas faire fi : elle a souvent plus d'autorité que le raisonnement ingénieux. Or, cette impression n'est pas douteuse. L'art le plus grec, je le demande, a-t-il jamais si lestement troussé les dieux? et ces statuettes si prestes d'allure, si coquettes d'ajustement, si familières et si pimpantes d'aspect, ne sont-elles pas bien plutôt tout simplement des personnages de ce bas monde, des types empruntés à la vie de tous les jours? Là est à mes yeux le grand intérêt de ces œuvres, hâtivement faites parfois, modelées toujours avec le sentiment le plus sincère et le plus fin de la réalité des choses. Elles nous font pénétrer plus avant que tous les marbres ne sauraient le faire dans l'existence intime des anciens Grecs. Grâce à elles, les contemporains d'Alexandre ressuscitent un moment sous nos yeux ; regardons-les passer devant nous, non pas tels que les idéalisait le marbre, mais tels qu'ils se montraient dans la rue ou à la maison, avec leurs vrais costumes, leurs mouvements ordinaires, leurs attitudes et leurs gestes typiques.

IV.

La vie masculine, M. Lüders l'a déjà remarqué, est beaucoup plus rarement figurée sur les terres cuites de Tanagra que la vie féminine. A peine si une sur dix représente le sexe fort. Ce dixième comprend deux types différents, sur lesquels d'ailleurs l'artiste brode avec une fertilité d'imagination prodigieuse.

Un des plus beaux exemples du premier de ces types est la figurine dont la gravure est placée à la page 299. Un enfant, à peine vêtu d'une courte chemise, est assis avec

une aisance et une liberté charmantes sur un autel carré. Il tient à la main une bourse en filet dans laquelle semble être renfermée une balle; auprès de lui est un masque comique. Sa tête est ornée d'une couronne de fleurs et de feuilles de lierre; l'expression du visage est naïve, souriante, quelque peu gamine. Parfois l'enfant est revêtu d'une chlamyde et assis carrément sur l'autel : parfois, au lieu de la bourse, c'est le masque qu'il tient à la main. Ailleurs, nous le trouvons assis sur un



Masque comique. (Fabrique de Tanagra.)

rocher, appuyé contre un Priape; sa tête est quelquefois couverte d'un chapeau. Dans une autre figurine du Louvre, il s'est débarrassé de ses vêtements, si incommodes pour son âge; il se promène délibérément tout nu, toujours orné de sa couronne et tenant à la main sa balle. Mais ce qui ne change pas, c'est l'expression mutine et rieuse de la figure. Faut-il voir dans cette classe de figurines de simples enfants ou bien des génies protecteurs des jeux de l'enfance? *Adhuc sub judice lis est.* Mais, dans tous les cas, n'est-ce point en méconnaître le caractère si peu solennel, si familier, que d'y voir l'une des grandes divinités de l'Olympe?

Mais les années passent, le marmot joueur de tout à l'heure, nous le retrouvons éphèbe, astreint, sous la surveillance d'un

maitre choisi par l'État, aux exercices savamment réglés, aux jeux utiles du gymnase. Vêtu de l'ample chlamyde blanche, aux raies verticales brunes, facile à ôter, prompte à remettre, notre adolescent se repose, assis sur une pierre. Sur sa tête le large chapeau de feutre, nécessaire à qui passe la journée en plein soleil; à sa main tantôt une lance en bronze, tantôt l'aryballe pleine d'huile et la στλεγγίς, grattoir avec lequel on enlève la poussière et la sueur. D'autres fois encore, l'artiste nous le montre debout, entièrement vêtu pour se rendre à la palestre, et renferme dans une haute boîte ronde les instruments obligés.

Infiniment plus nombreuses sont les figures de femmes : elles sont aussi presque toujours beaucoup plus jolies; le dessin en est plus correct, l'exécution plus soignée. Elles étaient plus appréciées sans doute, et les ouvriers les plus habiles les modelaient de préférence. La variété des types est aussi bien plus grande; les poses, les physionomies, les gestes, les accessoires, tout est diversifié à l'infini. Essayons cependant une classification de ces figures. De tous les types autour desquels nous pourrons les grouper, un seul a un caractère divin incontestable, évident au premier coup d'œil. Ce type est celui d'Aphrodite : tantôt entièrement, tantôt à moitié nue, elle est debout, appuyée sur un cippe, et de la main gauche levée elle tient la pomme symbolique (1). Ce type est d'ailleurs assez rare. Peut-être est-ce au même ordre d'idées que se rattachent deux des plus belles figurines sorties jusqu'à ce jour de la nécropole de Tanagra. La première appartient aujourd'hui à un riche et intelligent amateur, M. de Sabouroff. Une femme, assise sur un fauteuil richement décoré, les pieds posés sur un tabouret, tient de son bras droit un peloton de laine rouge enroulé autour d'un bâton. Mais elle fait bien moins d'attention à cette laine, cette laine odieuse « qui fait vieillir les femmes (2) », qu'à un petit

(1) C'était aussi de la main gauche que la Vénus de Milo tenait la pomme.

(2) Expression d'une épigramme de l'*Anthologie*.

Amour accroupi sur ses genoux, et qu'elle soutient avec sollicitude de son bras gauche étendu. C'est vers lui que sa tête s'incline, que ses yeux se fixent, et sa bouche souriante atteste avec quel plaisir : « O Amour ! fait dire à une femme un poète érotique, depuis que je te connais, j'ai abandonné la laine et les fuseaux. » L'autre figurine est la perle de la vitrine du Louvre : c'est encore une femme, celle-là assise sur un rocher dans une position nonchalante, le bras gracieusement replié, la tête couronnée de feuilles de peuplier blanc, les plis de sa robe tombant avec une symétrie majestueuse qui fait songer à l'Ariane du Vatican. Elle tourne tendrement la tête vers un Priape implanté dans la pierre, derrière elle; en avant, sur la plinthe, une marque dont la forme primitive a été rendue méconnaissable par le premier possesseur de la statuette indiquait que là était posé un objet rond. L'analogie avec une autre figure beaucoup plus grossière que j'ai vue à Athènes me fait croire que cet objet rond était un calathos ou haute corbeille à ouvrage. Le sens du symbole restait donc ici le même.

Les diverses nuances de la tristesse sont exprimées dans un autre groupe de figures, celui des femmes en deuil. Une superbe terre cuite, dont j'ignore le possesseur actuel, nous montre une femme assise, presque étendue, sur un rocher, tout enveloppée des replis d'un long voile; la tête se penche en avant, comme si le cou n'avait plus la force d'en supporter le poids; le corps s'abandonne inerte; l'expression est celle d'un accablant désespoir. Les anciens ne s'imaginaient pas autrement Ariane abandonnée par Dionysos. Une douleur plus douce et plus calme est exprimée par deux ravissantes statuettes du Louvre, si semblables qu'on les croirait d'abord sorties du même moule, mais dont les têtes sont différentes. Assises sur des sièges carrés et sans dossiers, la tête appuyée négligemment sur le bras droit, elles s'abandonnent à leurs pensées. D'autres, debout et voilées, soutiennent du bras droit, dont le coude est supporté par la main gauche, leur tête légèrement penchée. Ici la douleur n'est plus qu'une tranquille mélancolie.

A côté de ces rares figures auxquelles il semble que l'on puisse attacher un sens précis, il en est d'autres, infiniment plus nombreuses, dans la conception desquelles l'artiste semble n'avoir été guidé que par son caprice, n'avoir cherché que la nouveauté et la grâce. Celles-ci, indolentes promeneuses, s'avancent lentement, avec la gravité des matrones; celles-là, légères et pimpantes, regardent autour d'elles, retroussent leur robe pour franchir quelque flaque de boue, ou se détournent brusquement pour faire valoir les élégances de leur costume et la beauté de leurs formes. D'autres, immobiles et fermement posées, ont la majesté des statues. Ce sont bien là ces femmes du pays thébain qui passaient pour être « par leur taille, leur démarche et le rythme de leurs mouvements, les plus gracieuses et les plus élégantes de la Grèce (1). » On devine que « leur conversation n'avait rien de béotien », et se distinguait au contraire par cet esprit pétillant pour lequel Sicyone était célèbre, que « leur voix même était pleine de séduction ». On s'explique pourquoi les étrangers se plaisaient tant à Tanagra, et l'on comprend ce conseil à double entente du poète Laon (2) : « Sois ami du Béotien; ne fuis pas la Béotienne; l'un est bonhomme, l'autre bonne enfant. » Que d'esprit dans ces figures et en même temps que de style! Quelle simplicité dans l'exécution, et pourtant quelle science innée de la forme humaine! Et surtout que de révélations inattendues sur l'art avec lequel les dames grecques s'habillaient, sur la forme, la couleur, les dimensions relatives de leurs vêtements, sur les ressources enfin que leur coquetterie savait trouver dans un costume fort simple et toujours composé des mêmes éléments!

Rien de plus simple, en effet, que ce costume : la partie fondamentale en est la tunique talaire (χιτὼν ποδήρης). C'est une lon-

(1) *Dicæarchi fragm.*, I, 17 : Αἱ δὲ γυναῖκες αὐτῶν τοῖς μεγέθεσι, πορείαις, ῥυθμοῖς εὐσχημονέσταταί τε καὶ εὐπρεπέσταται τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι γυναικῶν..... εἰσὶ δὲ καὶ ταῖς ὁμιλίαις οὐ λίαν Βοιώτιαι, μᾶλλον δὲ Σικυώνιαι. Καὶ ἡ φωνὴ δ' αὐτῶν ἐστιν ἐπίχαρις.

(2) Βοιωτὸν ἄνδρα στέργε, τὴν Βοιωτίαν
Μὴ φεῦγ'· ὁ μὲν γάρ χρηστὸς, ἡ δ' ἐφίμερος.



Femme tenant un tympanon. (Fabrique de Tanagra.)

gue robe où le corsage ne fait qu'un avec la jupe, et qui a par suite exactement la forme d'une chemise longue : tantôt cette chemise a de petites manches, de quelques centimètres à peine, qui ne couvrent que la naissance du bras; tantôt elle est ouverte par en haut sur les deux côtés, et s'attache sur les épaules au moyen d'agrafes. Cette robe devait être d'une étoffe à la fois souple et lourde, de la laine sans doute; car elle forme autour du corps un grand nombre de plis profonds et verticaux; elle était toujours blanche, mais souvent une large bande colorée, bleue en général, plus rarement rouge, était posée pardessus, de manière à en décorer le devant et à produire à peu près l'effet du tablier des paysannes italiennes (1).

D'une majestueuse ampleur chez les femmes mariées, cette robe est chez les jeunes filles assez étroite pour coller au corps et dessiner hardiment les formes. La manière d'attacher la ceinture en varie aussi l'effet. Cette ceinture est étroite, un simple cordon sans doute : les jeunes filles la mettent autour de la taille, à peine au-dessus des hanches; la sveltesse du corps est ainsi accusée. Les femmes mariées la fixent presque au-dessous des seins, qu'elle aide alors à soutenir. Les courtisanes (les potiers de Tanagra ne dédaignent point de les représenter) la remontent aussi haut que possible de manière à exagérer à la fois et la proéminence de la gorge et le développement des hanches. La tunique talaire laisse les bras entièrement à découvert; ils sont parfois ornés d'un anneau d'or placé un peu au-dessus du coude. Les pieds, dont la pointe seule est visible, sont finement chaussés. « Les femmes de Thèbes, dit Dicéarque (2) portent des bottines minces, basses et étroites, de couleur rouge; ces bottines sont si bien lacées que le pied semble presque nu. » Dans les figurines de Tanagra, la mode est un peu différente : la semelle seule est rouge; le dessus du pied est toujours jaune,

(1) *Anthologie*, Épigr. votives, 286 (Léonidas).

(2) *Fragm. Hist. Gr.*, t. II, p. 259 (Dicéarque. I, 19) Ὑπόδημα λιτὸν, οὐ βαθὺ, φοινικοῦν δὲ τῇ χροιᾷ καὶ ταπεινὸν, ὑσκλωτὸν δ' ὥστε γυμνοὺς σχεδὸν ἐκφαίνεσθαι τοὺς πόδας.

comme le sont aujourd'hui encore les babouches des Turques.

Seul vêtement de la femme dans l'intérieur de la maison, la tunique talaire n'est ni assez chaude, ni assez décente pour la rue. Aussi, lorsqu'elle veut sortir, la Grecque y ajoute-t-elle un second vêtement, l'himation (ἱμάτιον), nom générique sous lequel on comprenait le πέπλος et la καλύπτρα (1). Dire en quoi le πέπλος ou châle se distinguait de la καλύπτρα ou voile, c'est chose assez difficile, d'autant plus que les Grecques n'étaient sans doute pas moins curieuses de nouveauté que les Françaises et les modes antiques pas plus constantes que les modernes. A l'époque de nos terres cuites, la calyptra ne différait, ce semble, du péplos que par la finesse plus grande du tissu et par la petitesse relative de ses dimensions; le péplos était au contraire plus ample et plus épais; l'usage aussi de ces deux vêtements était un peu différent; mais comme les formes en étaient les mêmes, on portait parfois la calyptra comme un péplos, ou le péplos comme une calyptra.

Toutes les variétés de l'himation sont également des pièces d'étoffe rectangulaires larges environ de 1 mètre à $1^{m},50$, et deux à deux fois et demie plus longues. A Thèbes, à l'époque de Dicéarque, cette pièce d'étoffe était toujours blanche, et c'est ainsi que nous la trouvons sur une terre cuite du Louvre dans laquelle, à l'ajustement caractéristique du voile sur le visage, on reconnaît une Thébaine. A Tanagra, au contraire, ville riche et luxueuse, nous la voyons presque toujours rose. Elle est quelquefois, en outre, bordée sur tout son pourtour d'une bande de couleur différente, jaune, pourpre ou noire. La finesse extrême attestée dans la calyptra par les petits plis pressés qu'elle forme, et vantée dans de nombreuses épigrammes, fait supposer qu'elle était en lin; le péplos, au contraire, était sans doute en laine. — Quant à la manière de porter ces deux vêtements, elle varie

(1) On a écrit des volumes sur le péplos, il est bien entendu que je ne parle ici que de Tanagra et de l'époque d'Alexandre. C'est en matière de costumes surtout qu'il faut distinguer avec soin les lieux et les époques.

à l'infini ; chaque année apportait évidemment sa mode, chaque changement de température, chaque circonstance de la vie motivait un ajustement différent, et chaque femme avait ses préférences, variables à leur tour d'une heure à l'autre. Faisait-il un peu chaud, voulait-elle se mettre à l'aise, la Grecque laissait la calyptra flotter par derrière à la hauteur de sa taille en la soutenant seulement sur les deux bras à demi repliés, et laissant les bouts pendre de chaque côté ; ou bien encore elle rassemblait un de ces bouts et le rejetait négligemment par-dessus son épaule gauche. Ce n'est plus alors qu'une écharpe élégante, un prétexte à des poses gracieuses. — La température était-elle plus fraîche, la dame voulait-elle se vêtir d'une manière plus majestueuse, elle posait un des bords de la calyptra, à peu près au milieu de sa longueur, sur le sommet de sa tête, de manière que les cheveux fussent couverts et le front en partie ombragé. Elle balançait alors légèrement le haut du corps pour faire tomber régulièrement sur les deux épaules les extrémités du voile ; puis, saisissant de la main droite l'extrémité qui couvrait ce côté, elle la ramenait plus ou moins sur l'épaule gauche, de manière que cette partie formât derrière le dos une masse de plis verticaux ; lorsque l'extrémité gauche de la calyptra avait été préalablement bien étalée sur la poitrine, puis l'extrémité droite entièrement rejetée sur l'épaule gauche, l'intersection des bords supérieurs de ces deux parties se faisait sur la bouche, et du visage on ne voyait plus que les yeux et le nez. Plusieurs figurines du Louvre montrent cet arrangement, familier surtout aux Thébaines et que Dicéarque décrit en ces termes (1) : « La partie de leur himation, qui forme voile au-dessus de leur tête, est disposé de telle sorte que le visage est réduit aux proportions d'un petit masque ; les yeux sont seuls à découvert, tout le reste est caché sous le vêtement. » C'est ainsi qu'encore

(1) *Dicæarchi fragm.*, I, 18 : Τὸ τῶν ἱματίων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς κάλυμμα τοιοῦτόν ἐστιν ὥστε προσωπιδίῳ δοκεῖν πᾶν τὸ πρόσωπον κατειλῆφθαι· οἱ γὰρ ὀφθαλμοὶ διαφαίνονται μόνον, τὰ δὲ λοιπὰ μέρη τοῦ προσώπου πάντα κατέχεται τοῖς ἱματίοις.,

aujourd'hui les paysannes turques s'entortillent de leur feredjé à carreaux bleus et rouges lorsqu'un étranger les surprend.



Femme drapée à la Thébaine. (Fabrique de Tanagra.)

Le péplos s'ajuste au moyen du même mouvement, avec cette différence que d'ordinaire il est simplement posé sur les épaules

avant d'être drapé autour du corps et laisse la tête à découvert. Lorsqu'il est un peu ample et qu'il n'est pas trop rejeté sur l'épaule, il forme un vêtement plein de majesté, qui indique suffisamment les formes sans les serrer trop indiscrètement. Les jeunes filles le portent au contraire très court et s'en emmitouflent d'une manière plus coquette ; elles commencent par en attirer toute l'extrémité gauche sur la hanche droite, puis relèvent résolûment l'extrémité droite sur l'épaule gauche, de sorte que l'étoffe colle sur la poitrine.

Si nombreuses que soient les manières de se vêtir, plus variées encore sont les coiffures, et ici admirons comme la mode dans ses révolutions incessantes revient souvent au même point. Il est telle coiffure des figurines de Tanagra qu'affectionnent encore nos élégantes : un *artiste capillaire* en trouverait immédiatement le nom moderne. Les trois coiffures les plus fréquentes sont fort simples : dans la première, les cheveux sont redressés de toutes parts vers le sommet de la tête, et là serrés par un bandeau, de manière à former une sorte de touffe. C'est ce que les Thébaines appelaient λαμπάδιον (1). Dans la seconde, la masse en est divisée par une raie tracée au sommet de la tête ; chaque moitié, disposée en boucles, est ensuite ramenée derrière la nuque et là rassemblée en une sorte de boule. Dans la dernière enfin, les cheveux, rejetés vers la partie postérieure de la tête, sont soutenus par un mouchoir dont les deux extrémités sont agrafées l'une à l'autre au sommet du crâne.

Certaines statuettes, dans lesquelles on distingue aisément des chanteuses, des musiciennes, ont des coiffures plus prétentieuses, parfois tapageuses. Une des figurines du Louvre est coiffée exactement à la Dubarry ; derrière le cou de plusieurs autres pendent de volumineux chignons ; une courtisane, reconnaissable à sa pose provocatrice, à la légèreté immodeste de ses vêtements, à l'expression commune et sensuelle de sa figure,

(1) *Dicæarch. fragm.*, I, 19 : Τὸ δὲ τρίχωμα ξανθὸν, ἀναδεδεμένον μέχρι τῆς κορυφῆς· ὃ δὴ καλεῖται ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων λαμπάδιον.

porte sur la tête une couronne dorée; une joueuse de tambour de basque a ses cheveux coquettement entremêlés de feuilles de



Dame grecque coiffée du pétasos. (Fabrique de Tanagra.)

peuplier blanc, à la fois ornement et symbole du culte de Dionysos auquel elle est attachée.

Les terres cuites de Tanagra nous révèlent l'importance, dans le costume des femmes, de deux accessoires dont on était loin

de croire l'usage aussi répandu : je veux parler du chapeau et de l'éventail. On croyait le chapeau réservé aux paysannes et aux voyageuses: son apparition fréquente dans nos figurines montre que les dames en faisaient aussi grand usage. Il est rond, presque plat et surmonté d'une haute pointe qui rappelle le chapeau des Bressanes; il est posé sur le sommet de la tête, tantôt sur les cheveux, tantôt sur le voile lui-même, et sans doute quelque bride, invisible dans les terres cuites, le maintenait à sa place. L'éventail (ῥιπίδιον) est toujours en forme de feuille de lotus et ne se plie point. Il est en général bleu clair (1); parfois le centre en est d'une couleur, et la bordure d'une autre; rarement il est décoré d'une palmette.

V

Dans quelle intention mettait-on dans les sépultures cette multitude de figurines? Quelle est l'origine, quel est le sens de cet usage? Pour trouver la réponse à ces questions, il faut remonter un moment à l'image que se faisaient les anciens Grecs de la mort, et à certaines particularités de leurs idées religieuses.

Que l'âme fût immortelle, c'est une croyance qui, dès la plus haute antiquité, a été universelle chez les Grecs; seuls les philosophes l'ont quelquefois niée; mais elle éclate à chaque instant dans les mythes les plus anciens, elle est la seule explication des rites des funérailles, et l'affirmation en est fréquente, non seulement dans la littérature, mais dans les inscriptions des stèles, textes bien autrement populaires. — Sur le cénotaphe que les Athéniens élevèrent dans l'Académie aux cent cinquante

(1) Martial, III, 82 : *prasino flabello.*

citoyens morts au siège de Potidée (432 avant J.-C.), on lisait ces vers (1) :

« L'Éther a reçu les âmes, et la terre les corps de ces hommes. C'est devant les portes de Potidée qu'ils ont été ensevelis. »

Mais si cette croyance était générale, la conception du destin réservé aux âmes n'était ni bien nette ni bien élevée. Les peuples primitifs ne se sont guère jamais imaginé la vie future que comme une reprise de la vie présente, après une crise douloureuse, mais courte. Les guerriers scandinaves continuaient dans la Walhalla l'existence d'orgies et de batailles à laquelle ils s'étaient livrés sur la terre. Les héros des poèmes homériques retrouvaient dans l'Hadès leurs compagnons et leurs plaisirs passés. Orion, dans l'*Odyssée* « poursuit sur la prairie d'Asphodèle les bêtes sauvages qu'il a tuées jadis sur les montagnes ».

De cette idée grossière, mais naturelle, naquit l'habitude de placer dans le tombeau ou sur le bûcher tout ce qui avait plu au mort pendant sa vie. On « envoyait » avec lui (πομπή) non seulement tout ce qui lui était strictement nécessaire pour vivre dans l'Hadès, du vin, de l'huile, des gâteaux (2), mais ce qu'il lui fallait pour y faire bonne figure, des armes, des vêtements, des bijoux, des chevaux, des chiens, etc (3). On se préoccupait surtout de lui assurer des compagnons, car, dans la mort, la

(1) Αἰθὴρ μὲν ψυχὰς ὑπεδέξατο, σώ[ματα δὲ χθὼν
Τῶνδε Ποτειδαίας δ' ἀμφὶ πύλας ἔλ[αβεν.

Les fragments de cette inscription sont aujourd'hui au British Museum. — M. Kirchhoff (*Corp. inscr. attic.*, I. 442), d'après une copie fautive, avait lu ἔδ[αμεν], « ils ont été domptés par la mort. » M. Hicks, le dernier éditeur de ce document (*Ancient greek inscriptions in the British Museum, part I, Attica*, XXXVII), a lu sur le marbre ΕΛ et propose ἔλ[ασαν], « ils ont marché à l'assaut ». Ἔλαβεν, se rapportant à χθών, me paraît plus simple.

(2) Cet usage s'est conservé dans la Grèce moderne ; dans certains villages, on ne manque jamais, le jour des morts, d'aller déposer sur les tombes du vin et du pilaf.

(3) Cf. le texte curieux de Vitruve, IV, I, 19.

solitude était ce qui épouvantait le plus les anciens. Nul doute qu'en Grèce, comme dans l'Inde, on ne lui ait primitivement immolé sa femme : plus tard, on se contenta de quelque belle captive. Dans l'*Iliade*, Achille sacrifie à Patrocle, en même temps qu'il égorge, « non sans gémir amèrement », quatre coursiers et neuf chiens nourris à sa table, douze jeunes Troyens « car en son âme il a résolu une mauvaise action (1) ».

Remarquons cette réflexion : au moment où les Aëdes répétaient ces vers, l'humanité protestait déjà contre ces rites sanglants. Aussi, si l'on continua toujours à verser devant la stèle du mort du vin et du lait, si l'on garda l'habitude de mettre des aliments dans son sarcophage (les vases que l'on y plaçait ne servaient qu'à contenir ces aliments), on remplaça de bonne heure les victimes par de simples simulacres.

Il ne faut pas croire que la piété profonde des Anciens trouvât à redire à ces subterfuges. Les dieux eux-mêmes s'y laissaient prendre, et ne s'en offensaient point. Dans la Théogonie d'Hésiode, poème hiératique s'il en fût, Géa faisait avaler à Kronos, au lieu de ses enfants, des pierres enveloppées de langes. Prométhée partageait les chairs des victimes en deux parts : la plus petite renfermait les viandes dissimulées sous la peau ; la plus grosse contenait les os, enveloppés d'une appétissante couche de graisse. Zeus, convié à choisir, mettait sans hésiter la main sur cette dernière, et les hommes continuaient religieusement à la lui réserver.

Certes, il serait imprudent de confondre l'antiquité romaine et l'antiquité grecque : les deux races sont sœurs pourtant, et les traditions de l'une expliquent souvent celles de l'autre. Or, d'après la vieille légende, lorsque Jupiter s'apprête à demander à Numa dix têtes... humaines, Numa lui coupe la parole et lui

(1) L'immolation des chiens et des chevaux dont Achille regrette si vivement de se priver, et qu'il destine évidemment aux plaisirs de Patrocle dans l'Hadès, empêche d'attribuer à un simple sentiment de vengeance le massacre des douze Troyens. Ce sont des esclaves qu'il envoie à son ami mort, pour le servir.

offre dix têtes... d'oignons. Et tous les ans, aux Ides de mai, les Vestales précipitaient, du pont Sublicius dans le Tibre, trente mannequins habillés en hommes, qui représentaient le tribut dû au fleuve par les trente curies romaines.

Combien cette confiance naïve en la crédulité des dieux persista chez les Grecs, c'est ce qu'attestent deux exemples historiques. Lorsque Cylon eut été chassé de l'Acropole par le peuple d'Athènes et ses partisans massacrés, la peste éclata dans la ville et la ravagea jusqu'à ce qu'une statue de Cylon eût été érigée à l'Acropole. Athéné accepta le marbre comme l'équivalent de la chair qui lui avait été ravie, et les calamités cessèrent. — Pausanias, convaincu de trahison, se réfugie dans le temple d'Athéna Khalkiœkos; on en enlève la toiture et on en mure la porte; le roi meurt de faim et de soif. Aussitôt la déesse manifeste sa colère par les prodiges les plus terribles : l'oracle de Delphes, consulté, prescrit aux Lacédémoniens de restituer à Athéna le double de ce qu'ils lui ont pris; et, en effet — ici j'emprunte les propres paroles de Thucydide (1) — ils placent dans son sanctuaire « deux Pausanias au lieu d'un »; seulement... ils étaient de bronze.

Les morts ne pouvaient pas être plus clairvoyants ou plus revêches à la fourberie que les dieux immortels (2). Aussi les dupait-on de mille manières. La plus bizarre de ces supercheries est une particularité peu connue de la construction des plus grands lékythes athéniens. Ces vases, destinés uniquement aux libations funéraires, atteignent parfois cinq à six litres de capacité; j'en ai vu un qui en contenait certainement plus de quinze. Les remplir d'huile ou de vin eût été assez coûteux. Aussi, lorsqu'on les fabriquait, avant d'en souder les deux

(1) Livre I, 134: δύο σώματα ἀνθ' ἑνός.

(2) C'est une relation logique, et non pas une filiation historique, que je veux établir entre les sacrifices humains de l'âge héroïque et les terres cuites des tombes. Ce chapitre pourrait s'intituler : « Des formes de la supercherie envers les dieux et envers les morts aux diverses époques. » (*Note manuscrite d'O. Rayet.*)

parties, on engageait au bas du cou une sorte de petit vase qui fermait complètement le passage. Dès lors, il suffisait de quelques gouttes pour faire affleurer le liquide aux lèvres du lékythos, et l'on parvenait à peu de frais à faire une libation en apparence somptueuse. Bien plus, si peu coûteux que fussent les gâteaux que la piété obligeait de déposer annuellement sur la tombe des morts, ils l'étaient encore trop pour certains parents économes. Aussi les remplaçait-on par de petits pains ou de petits cônes en terre cuite qui portaient parfois, pour mieux tromper le destinataire, l'inscription **ΓΛΥΚ** (doux) ou **ΜΕΛΙ** (miel).

Eh bien, les pains en terre cuite expliquent les figurines en terre cuite. De même qu'ils remplacent des pains véritables, les figurines remplacent des compagnons réels qu'il n'est plus possible de donner au mort; il vit ainsi dans la tombe, entouré d'une joyeuse société : femmes à la gracieuse tournure, au costume élégant; enfants rieurs, jeunes gens tous prêts à recommencer avec lui les jeux du gymnase. Vénus même et les Amours de tout genre ne l'ont point abandonné. — Maintenant, que dans la suite des temps ce symbolisme se soit un peu obscurci, que le rite religieux soit devenu un hommage d'habitude, et que, le goût du beau aidant, les figurines votives soient devenues peu à peu des objets d'art sans signification précise, variés à l'infini suivant le caprice du jour, cela n'a rien qui doive nous surprendre et qui soit contraire aux vraisemblances.

PL IV



Helio g. Dujardin

BAS RELIEF DE TERRE CUI



Imp. Eudes

— (Collection de Luynes.)

XVII

BAS-RELIEF EN TERRE CUITE

DE LA COLLECTION DE LUYNES (1).

La plaque en terre cuite reproduite par notre planche est de provenance inconnue. Elle a fait partie du cabinet de Raoul Rochette, et est décrite en ces termes au n° 202 du catalogue qui fut composé en 1855 pour la vente aux enchères de ce cabinet.

« 202. Bas-relief. Bige courant à gauche; l'aurige a une cuirasse ornée de spirales et d'un lys renversé. Près de lui, sur le char, un guerrier armé d'un casque à haute *crista*, d'une lance et d'un grand bouclier circulaire décoré d'un aigle volant. Au-dessus des chevaux, un oiseau qui vole. Coloration en blanc, rouge et noir; la forme du mors des chevaux est fort curieuse. Très ancien style (2). »

A la vente de 1855, la plaque fut achetée par le duc de Luynes; en 1862, elle passa, par legs du duc, au Cabinet des médailles, en même temps que tant d'autres richesses. Le catalogue manuscrit de la collection de Luynes reproduit presque

(1) *Gazette archéologique*, 1883, p. 305-308, pl. 49.

(2) *Catalogue des monuments antiques... composant le cabinet de feu M. Raoul Rochette*. Paris, 1855.

textuellement, au n° 768, la description du catalogue Raoul Rochette; il n'ajoute que quelques détails : ainsi il signale la tête du griffon qui décore le milieu du joug.

En l'absence de toute indication de provenance dans l'inventaire de l'une et de l'autre de ces collections, et vu la variété d'origine des objets possédés par Raoul Rochette, il serait bien téméraire de prétendre déterminer d'où peut venir ce monument. Je serais tenté de songer à Cumes, d'après le souvenir que m'ont laissé quelques fragments analogues conservés au Musée de Naples, et qui ont été trouvés sur l'emplacement de cette ville. Mais c'est là une simple hypothèse, et je n'ai point gardé des fragments du Musée de Naples une mémoire assez exacte pour pouvoir rien affirmer.

L'emploi de la plaque est plus facile à établir. Elle faisait partie d'une frise en terre cuite comme en avaient souvent les maisons des villes grecques de la Campanie. Un des trous ménagés pour le passage des clous qui servaient à la fixer au mur, est visible en haut, vers la droite, et le clou en fer qui n'a pu pénétrer assez profond dans la maçonnerie, et que l'on a dû rabattre à coups de marteau, est encore conservé. L'autre trou irait juste au-dessus de la tête des chevaux, et c'est évidemment la résistance du clou qui y était engagé qui a causé la rupture de l'angle supérieur gauche de la plaque. Les deux bords opposés du monument étant conservés, à gauche au milieu de la hauteur, à droite au coin supérieur, sa longueur peut être mesurée avec toute certitude : elle est de 45 centimètres 2 millimètres, ce qui correspond avec une exactitude vraiment surprenante, si l'on songe à la difficulté de calculer à priori le retrait qu'éprouvera une brique, à un pied et demi grec. La hauteur primitive ne peut être déterminée, le bas de la plaque étant brisé. Mais si l'on songe qu'au-dessous du sol sur lequel posaient les roues du char et les pieds des chevaux, il devait y avoir un ornement correspondant à la torsade du haut, on regardera comme probable que cette hauteur était d'un pied. Un pied et demi sur un pied, c'est une proportion tout à fait normale pour des

matériaux d'architecture. Ce sont là précisément les dimensions du genre de brique que les Grecs appelaient brique lydienne, et que les Romains ont le plus fréquemment employée (1).

Le style des figures et des ornements indique la date avec une assez grande précision; le type des hommes est celui que l'on retrouve sur les derniers vases à engobes rouges et les plus anciens des vases à décor noir; les coins de la bouche et des yeux sont encore relevés, mais ils ne le sont plus que fort légèrement, et les attributs sont déjà libres; l'aigle qui vole au-dessus de l'attelage ressemble beaucoup à celui d'un didrachme frappé par Thémistocle à Magnésie du Méandre, ainsi que l'a démontré M. Waddington, et datant par suite d'entre 464 et 449; mais le corps de l'oiseau, gauchement représenté en forme d'œuf, presque comme sur le monument des Harpyes à Xanthos, révèle une époque un peu plus ancienne. Les chevaux ont déjà une grande souplesse de mouvement, mais l'attache des têtes et des jambes de devant est maladroitement dessinée. Tous ces signes indiquent la transition de l'archaïsme à l'art de la grande époque, et en plaçant le monument vers 480 ou 470, on ne se tromperait assurément pas de beaucoup.

Le fond de la plaque était blanc, les figures peintes d'un noir brunâtre, relevé çà et là de rouge cinabre très foncé. La scène représentée, en relief de plus de trois centimètres de saillie, forme le sujet de nombreuses peintures de vases. Un guerrier ou plus probablement un héros, car le motif est emprunté aux légendes du temps passé plutôt qu'aux usages contemporains (2), est monté sur un char attelé de deux chevaux, et se fait transporter sur le champ de bataille. Il a le casque à haut cimier et à paragnathides rigides, la lance et le lourd bouclier rond, l'*aspis* argienne, dont l'épisème est un aigle aux ailes éployées; debout à côté de lui, sur le devant du char, se tient le cocher, la tête

(1) Vitruve, II, III, éd. Rose et Müller-Strübing, p. 38, l. 26.

(2) L'usage des chars de guerre a néanmoins continué dans certaines parties du monde grec, notamment à Cyrène, jusqu'au milieu du cinquième siècle.

couverte d'un casque de forme analogue, mais sans cimier, le torse protégé par une cuirasse ornée d'une fleur d'eau renversée. Suivant l'usage, il a enroulé plusieurs fois l'extrémité des rênes autour de ses cuisses, afin de pouvoir les rattraper si quelque secousse trop forte les lui faisait tomber des mains; le char lui-même, étroit et bas sur terre, est aussi léger que possible; ses roues ont des jantes en bois cerclées de métal, et des rayons en métal qui viennent s'implanter dans un moyeu de bronze. La cage du char, reposant directement sur l'essieu et sur le timon, est faite en osier tressé et soutenue par une mince armature métallique.

Au dessus de l'attelage lancé au galop, et dans le sens où il court, vole, comme cela se voit souvent sur les vases, un aigle, présage de la victoire.

Les chevaux traînent le char par l'intermédiaire d'un joug, et sont naturellement sans traits; le joug, en bois sans doute, mais peut-être décoré d'une garniture en métal, forme à ses extrémités deux arcs de cercle qui viennent reposer sur le garrot des bêtes; au centre est une pièce métallique verticale, décorée, comme dans un vase de Milo publié par M. Conze, d'une tête de griffon (1). Cette pièce verticale (ἕστωρ) sert, lorsque le timon a été amené sous le joug, à fixer par un nœud la courroie que l'on croisera ensuite plusieurs fois autour du joug et du timon, à la hauteur de la clavette passée dans ce dernier ou de la saillie qui la remplace. Cette courroie sera ensuite attachée autour de l'*hestor* par un second nœud; l'hestor porte encore latéralement deux anneaux dans lesquels passent les rênes.

Le joug est maintenu en place en avant par une sorte de cravate (ζεύγλη) qui passe sous le cou des chevaux; en arrière, par une sangle qui vient s'appuyer sur l'extrémité de leur sternum.

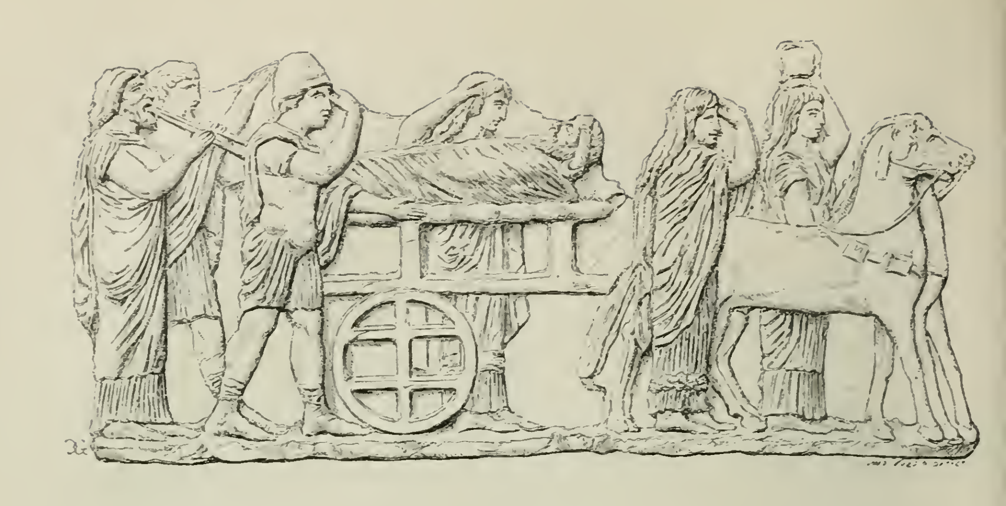
Le harnachement de tête est exactement celui dont on se sert encore aujourd'hui; le mors est absolument pareil au mors en

(1) A. Conze, *Melische Thongefæsse*, pl. III.

bronze encore fixé dans la bouche d'un des chevaux du quadrige colossal qui surmontait le tombeau de Mausole à Halicarnasse; comme dans le mors turc, les rênes agissent sur un bras de levier qui appuie sur la langue une petite palette à bord tranchant, système qui, à la moindre traction sur la bride, cause à l'animal une douleur si vive qu'il s'arrête instantanément au milieu de la course la plus emportée.

A vrai dire, aucun de ces détails de harnachement n'était inconnu; les uns étaient signalés par les textes (1), les autres marqués sur les monuments figurés. Mais je ne connais aucun bas-relief, aucune peinture de vase qui les indiquent d'une manière aussi précise, aussi minutieuse, et là n'est pas le moindre intérêt de la plaque de la collection de Luynes.

(1) Voyez notamment Homère, *Iliade*, V, v. 720 et suiv.; XXIV, v. 266 et suiv.



XVIII.

L'ART GREC AU TROCADÉRO.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878 (1).



On pouvait, il y a quelques mois encore, croire que le goût des antiques avait presque disparu en France. Aucune des collections actuelles ne semblait pouvoir rivaliser avec les cabinets, si fameux sous la Restauration et la monarchie de Juillet, du chevalier Durand, du vicomte Beugnot, de M. de Magnoncourt, du comte Pourtalès, des ducs de Luynes et de Blacas. Des objets d'un mérite bien inférieur, mais dont le charme était plus facile à sentir, l'effet plus décoratif, l'acquisition plus aisée, parais-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, août et septembre 1878 : réimprimé avec

saient avoir à tout jamais ravi à l'art ancien la faveur publique. A quoi bon collectionner des vases recollés et des terres cuites cassées? C'était toujours la même chose, pensait-on; peut-être était-ce curieux pour les archéologues; mais dans la vitrine d'un amateur, cela jetait une note triste, et ne meublait pas. Et puis, il y avait tant d'objets de ce genre au Louvre! N'était-ce pas assez que le musée Campana, où personne ne s'aventurait?

Eh bien, à cet égard comme à beaucoup d'autres, l'exposition du Trocadéro a été une leçon saisissante, une véritable révélation. Elle a mis hors de pair les deux grandes époques, la Renaissance et la période grecque; elle a prouvé que l'art antique avait encore des fidèles, fait sortir de l'ombre des collections bien plus riches et plus nombreuses qu'on ne pensait, et, par-dessus tout, montré que le public, blasé sur le Delft, le Rouen, le Saxe, le Moustiers, fatigué des tabatières, des éventails et des boîtes à mouches, revenait rapidement à l'art vrai, simple et grand, partout où il se trouve. Ni les salles du quinzième et du seizième siècle, ni les salles antiques, malgré leur aspect plus froid et plus sévère, n'ont cessé d'être les plus fréquentées les dimanches comme le reste de la semaine. On peut même dire que les dernières ont excité une curiosité plus grande et obtenu un plus vif succès, puisqu'elles renfermaient des choses plus nouvelles et offraient plus de sujets d'étonnement.

Il faut en convenir, d'ailleurs, les collectionneurs d'antiques ont montré un zèle méritoire. Un peu plus tôt, un peu plus tard, tous, ou peu s'en faut, sont venus apporter leurs richesses : M. Carapanos ses merveilleuses trouvailles de Dodone, M. Gréau ses bronzes depuis longtemps célèbres, ses verres, ses terres cuites asiatiques; MM. Camille Lécuyer, Piot, Bellon leurs ravissantes figurines de Tanagra, la famille Paravey et M[me] la comtesse Dzialynska leurs superbes vases, M. de Mon-

quelques changements et additions dans *Les Beaux-arts à l'exposition universelle de* 1878, Paris, 1879, t. II, p. 49-101. Nous avons suivi de préférence la seconde rédaction.

tigny ses pierres gravées, MM. Dutuit et de Bammeville leurs collections éclectiques. Moi-même, car je suis aujourd'hui forcé de me mettre en scène, moi-même j'ai fait de mon mieux et rempli tant bien que mal une vitrine. D'autres, comme MM. de Hirsch, Dreyfus, Armand, Le Breton, sans exposer d'aussi nombreuses pièces, avaient toutefois quelques morceaux d'un haut intérêt, et tel qui, comme M. E. de Rothschild ou Mme la marquise de Laborde, ne nous montrait qu'un seul objet, n'en a pas moins droit, non seulement à une mention reconnaissante, mais à une place tout à fait à part. De nos grands collectionneurs, M. de Clercq presque seul est resté à l'écart : les bijoux et les bronzes exhumés pour lui, par M. Péretié, des nécropoles de la Syrie, n'ont point subi les ravages que font, à travers les glaces des vitrines, les regards corrosifs du public. Qu'ils dorment en paix dans leur nouvelle tombe! Leur absence était regrettable sans doute, mais elle est restée bien peu sensible. M. de Longpérier, qui a mis à l'organisation de cette fête des arts tant de persévérance, de dévouement, de fatigue, et M. Schlumberger, qui l'a secondé avec une ardeur et une amabilité inaccessibles à la lassitude, doivent être contents de leur succès; ils ont pu regarder les salles des antiques avec autant de fierté que celles où s'étalaient les éclatantes merveilles de la Renaissance.

A rendre compte d'une exposition pareille, on n'éprouve qu'un embarras, celui des richesses. Hélas! serait-on tenté de s'écrier, — si Grâce à Dieu n'était pas plus juste, — cet article a trop à dire, trop à montrer à ses lecteurs. Parmi les pièces dignes d'être reproduites, tout au plus pouvons-nous en trier une vingtaine; pour le reste, force nous sera de nous contenter d'une description sommaire, et souvent nous devrons refuser même la mention la plus brève à des choses que, dans d'autres temps, nous eussions tenu à signaler.

I.

Huit cents ans de tâtonnements et d'efforts ont été nécessaires à l'art grec pour s'élever à la hauteur sublime où le cinquième siècle l'a vu parvenir. Dès le treizième il s'essaye, avec une gaucherie tout enfantine encore, à copier tant bien que mal les modèles que lui apporte l'immigration phénicienne, et, pendant quatre ou cinq cents ans, il ne présente, comme la Grèce elle-même, qu'incohérence, incertitude et confusion. Les monuments de cette longue et obscure période sont rares, même dans les collections de Grèce, plus rares encore dans celles d'Europe; quelques vases, quelques figurines en terre cuite, la représentaient seuls au Trocadéro. La grande jarre de M. de Witte, rapportée de Santorin, est un bel échantillon de la poterie primitive, modelée sans l'aide du tour et ornée de lignes ondulées; les vases de M. Bellon appartiennent aux derniers temps de la poterie à décor géométrique, qui a succédé à celle-là et dont MM. Birch, Conze et Hirschfeld ont parfaitement montré la haute antiquité et l'origine tout indigène (1). On trouve les restes de cette fabrication dans les plus anciennes cités de la Grèce, à Mycènes, à Tirynthe, à Orchomène de Béotie; on en a découvert aussi en Attique, et c'est de là que viennent les vases de M. Bellon; ils ne sont d'ailleurs comparables, ni pour l'antiquité ni pour l'intérêt, aux grandes amphores de la Société archéologique et du ministère des cultes à Athènes. Quant aux figurines, elles font partie de ma collection. La première en date représente une divinité féminine coiffée du haut bonnet cylindrique appelé *polos;* la tête seule en est modelée avec soin; la place des bras est simplement marquée par deux appendices latéraux en forme de moignons, le corps n'est qu'une galette informe. Une autre,

(1) Birch, *History of ancient pottery*, 2e édition, ch. IV; Conze, *Zur Geschichte der Anfænge der griechischen Kunst;* Hirschfeld, *Vasi arcaïci ateniesi*, dans les *Annali dell' Inst. arch.*, 1872, et les *Monumenti*, t. IX.

sans doute plus récente et d'un type jusqu'à ce jour unique, nous montre la même divinité vêtue d'un ample manteau qui a permis d'esquiver les difficultés du modelé du corps; les pieds sont cependant déjà séparés. Dans une troisième, enfin, la tête est un peu mieux faite et les bras sont figurés, croisés sur la poitrine. Nous avons dans ces trois terres cuites des imitations fidèles de ces statues grossières, ou ξόανα, de l'âge le plus reculé, simples troncs d'arbres dégrossis à la hache et surmontés d'une tête tantôt taillée dans le même morceau de bois, tantôt rapportée en métal. Jamais les plus admirables chefs-d'œuvre de la statuaire ne parvinrent à supplanter, dans la vénération du peuple, ces images informes, auxquelles s'attachait le prestige de l'antiquité et dont la plupart passaient pour avoir une origine divine. De là le grand nombre d'imitations qu'on en trouve et dont quelques-unes ne sont pas très anciennes. Quant aux noms à donner à ces figurines, il est fort incertain, et la conjecture de M. Fr. Lenormant, d'après laquelle ce seraient des idoles de l'Astarté phénicienne, devenue l'Aphrodite céleste des Grecs, n'est peut-être pas suffisamment démontrée. En cette question comme en beaucoup d'autres, le mieux, jusqu'à nouvelles découvertes, est de suivre l'exemple du prudent Conrart.

L'intérêt de ces statuettes est seulement archéologique. L'art grec, en effet, ne se débrouille un peu qu'à la fin du neuvième siècle. Après bien des ruines et du sang versé, les peuples ont trouvé leur assiette; les villes cessent d'être de simples refuges juchés au sommet des montagnes, le commerce se développe, les campagnes se couvrent de cultures, les richesses s'accumulent. L'*Iliade* et l'*Odyssée*, peintures fidèles de la civilisation de l'époque où elles furent composées, c'est-à-dire de la fin du dixième siècle ou du commencement du neuvième siècle, nous parlent déjà de cités où l'or abonde, de boucliers décorés de reliefs, de palais aux salles revêtues de plaques en bronze repoussé, où les sièges sont couverts de tapis historiés et où des statues tenant des torches éclairent les festins nocturnes. Les plus beaux objets, il est vrai, sont encore, d'après le poète, les

ouvrages des Sidoniens. Mais il ne prendrait pas tant de soin de le dire si déjà l'on n'avait commencé à essayer de copier tant bien que mal les vases d'or et d'argent, les bijoux, les coffres incrustés et plaqués, sortis de leurs ateliers et répandus partout



Tête d'athlète. Marbre de la collection de M. Rayet.

par leurs navires. Avec plus d'empressement encore on dut imiter les vases de terre, les ustensiles en bronze et les objets en bois, pour lesquels on avait sous la main la matière première. Pendant deux ou trois siècles, l'imitation fut si servile qu'il est fort difficile, souvent même impossible, de distinguer les produits de l'industrie indigène de ceux qui sont importés par le commerce. C'est seulement à la fin du septième siècle que les

imitateurs, devenus en habileté manuelle les égaux de leurs maîtres, commencent à les surpasser par cet instinct du beau dont aucune race n'a jamais été aussi richement douée que la race hellénique.

C'est à Sparte, la plus puissante cité du septième siècle. le centre de la domination des Héraclides, que, sans doute sous l'influence des comptoirs phéniciens d'Amyclæ, de Gythion et de Cythère, l'art du bronze se développa d'abord. De là provient une curieuse statuette de la collection Gréau, encore coulée en plein et qui paraît avoir formé le pied d'un miroir. Elle représente Aphrodite, ou plutôt Hélène, forme lacédémonienne d'Aphrodite. La déesse est debout, vêtue d'une tunique talaire dans laquelle ses jambes sont étroitement serrées; les longues tresses de sa chevelure tombent sur ses épaules et s'étalent sur sa poitrine. De la main gauche elle retient son vêtement; de la droite elle élève à la hauteur de sa tête une fleur de lotus. L'ovale du visage, l'obliquité des yeux placés à fleur de tête, le geste symbolique, la nature de la fleur. tout ici rappelle la Phénicie et se retrouve exactement dans certaines figurines de la nécropole de Sidon. Mais je ne sais quel sentiment de la grâce féminine apparaît à travers la gaucherie de l'exécution et nous empêche d'oublier que nous regardons une œuvre grecque.

On peut attribuer à cette même époque, où l'art grec allait docilement à l'école et ne laissait poindre encore aucune originalité, la boucle d'oreille en or exposée par M. Edmond de Rothschild, et qui provient des environs de Catane; la fabrication en doit être grecque, mais le style en est tout phénicien. La déesse à la fois vierge et mère, sensuelle et guerrière, dispensatrice de la vie comme de la mort, qui sous les noms d'Anat, d'Aschtart ou Aschtoret, de Tanit, de Bélit, d'Allat et d'autres encore, a occupé la place principale dans le panthéon de la plupart des peuples sémitiques, et qui a fourni aux Grecs leur Aphrodite, peut-être aussi leur Artémis et leur Athéna, se tient debout sur une haute base rectangulaire et est flanquée à droite et à gauche de deux griffons accroupis; les ailes de ces animaux sont imbriquées,

certaines parties du vêtement de la déesse sont divisées en cloisons, l'ensemble est lourd et gauche, mais le soin du détail très minutieux et l'habileté de main très grande. Je ne connais aucune pièce de l'orfèvrerie de cette époque qui soit aussi importante.

La céramique du septième siècle nous est mieux connue que l'industrie des métaux : ses œuvres ont moins tenté la cupidité et ont mieux résisté au temps. Elle aussi copie les modèles venus de l'étranger : elle a renoncé à l'ancien décor géométrique, et reproduit sur la panse des vases les longues files d'animaux passants dont les Phéniciens, et à leur imitation les Lydiens, chamarraient leurs étoffes et leurs tapis. Mais tandis qu'en Phénicie comme en Assyrie ces animaux avaient un caractère symbolique et leur groupement un sens religieux, les potiers grecs n'y voient qu'un ornement commode ; ils juxtaposent au hasard de leur caprice ces bêtes inconnues, et ne se font pas scrupule d'intercaler au milieu d'elles des dieux empruntés aux légendes nationales, d'entremêler avec les lions et les tigres la chasse de Calydon ou les épisodes de la guerre de Troie.

La principale fabrique de cette poterie à décor asiatique a été Corinthe, ville d'origine phénicienne tombée au pouvoir des Doriens, mais où la conquête n'avait détruit ni le fond de la population, ni les traditions. M. de Witte expose un des plus anciens et des plus curieux monuments de l'industrie corinthienne : c'est une pyxis arrondie, sur la panse de laquelle se développe une longue suite de héros de la guerre de Troie ; les noms de Palamède, Nestor, Achille, Patrocle, Hector, ceux des chevaux Balios, Orion, Podagre, sont presque effacés, ainsi que la signature du potier Charès (1). Moins ancienne et moins importante pour l'histoire de l'art est la petite aryballe sphérique que j'expose et sur laquelle est représenté le combat d'Ajax et d'Hector. Les vases de Corinthe se reconnaissent à leurs parois très minces, à leur terre

(1) De Witte, *Revue archéologique*, nouv. sér., t. VIII, p. 273; Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, p. 6.

légère, blanche et d'un aspect poussiéreux; ceux de sa voisine Sicyone, d'une exécution également habile, sont au contraire d'une terre rouge dont le ton a été parfois rehaussé par une barbotine artificiellement colorée. Les poteries de Sicyone sont extrêmement rares, et la plus belle que j'ai vue est le scyphos de ma collection: des hommes et des femmes debout et groupés deux à deux en occupent tout le pourtour. La fabrique de Béotie, aux formes lourdes et à la décoration malhabile, n'est également représentée que dans ma vitrine, par une chytra aux anses décorées de serpents en relief : elle provient de Tanagra et du même tombeau que l'œnochoé de Gamédès, maintenant au Louvre.

Au sixième siècle, l'art, en possession de procédés techniques variés et commodes, s'est enfin émancipé de la direction étrangère pour se frayer à lui-même sa voie. La céramique n'a eu que peu à faire pour en arriver là : il lui a suffi d'alléger les formes, de confiner, dans les parties les moins en vue du vase, les motifs d'ornementation, palmettes et entrelacs, empruntés à l'Orient, et de rendre la place d'honneur à la figure humaine, bien autrement intéressante que des défilés d'animaux devenus purement conventionnels. Mais les galeries du Trocadéro ne permettent point de bien juger de ses progrès : la poterie du sixième siècle, à figures noires sur fond rouge, n'y est représentée que par un petit nombre de vases : les plus dignes d'être cités sont une amphore agonistique de la collection Dutuit, qui représente Athéna montant sur son char, et l'hydrie de la comtesse Dzialynska sur laquelle est figurée Sappho.

Longtemps en retard sur la céramique, la statuaire marche maintenant du même pas: les Samiens Rhœcos, Théodore et Téleclès lui ont appris à couler à cire perdue des statues de grande dimension; le Chiote Glaucos lui a enseigné la soudure du fer; les Crétois Dipœnos, Scyllis, Aristoclès, les Chiotes Boupalos et Athénis, l'Éginète Smilis lui ont montré quelles ressources offraient à des mains habiles les marbres de Paros et l'ivoire allié au bois et à l'or. A la vérité nous avons la mau-

vaise habitude de nous représenter comme à moitié barbares ces vieux artistes du sixième siècle; et pourtant l'audace avec laquelle ils abordaient les sujets les plus difficiles, scènes de combats, chars avec leurs chevaux et leurs conducteurs, groupes à nombreuses figures, décorations en bronze ou en marbre de temples entiers, prouve qu'ils avaient confiance en leurs forces;



Personnage vêtu du costume royal. Bronze de la collection de M. Carapanos.

l'admiration que témoignaient pour leurs œuvres les amateurs de l'époque romaine rend vraisemblable que cette confiance était justifiée; les marbres et les bronzes du sixième siècle exposés au Trocadéro le démontrent de la manière la plus complète.

Trois de ces marbres proviennent d'Athènes. Le premier par la date et le plus étrange comme style est une tête d'homme trouvée l'année dernière, et acquise par M. G. Rampin. Nous l'eussions volontiers reproduite ici, si son possesseur n'avait de-

puis longtemps réservé la primeur de cette publication à un recueil excellent et trop peu connu, les *Monuments publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France.* Je crois, sans en être certain, qu'elle a été trouvée sur le flanc sud de l'Acropole, dans le voisinage du théâtre et de l'Asclépieion. La statue d'où elle provient était penchée en avant, dans une posture mouvementée, comme le prouve l'inflexion du cou. La physionomie est jeune encore, la barbe coupée très court, les cheveux au contraire longs et peignés avec une recherche bien supérieure à celle de la coiffure, si soignée pourtant, des guerriers des frontons d'Égine. La masse en est divisée par une raie tracée au milieu de la tête, et produit en retombant derrière les oreilles deux épaisseurs semblables à celles que l'on remarque dans les statues égyptiennes. Par devant, de petites mèches tressées sont rabattues sur le front et forment deux séries de boucles d'une parfaite symétrie. Une couronne de feuilles très découpées, feuilles d'ache ou persil sauvage, entoure la tête, et les restes d'un goujon en fer implanté dans l'occiput indiquent qu'il y avait là encore un ornement rapporté en métal et dont la nature reste incertaine : peut-être était-ce la cigale d'or que les Athéniens d'avant Solon avaient coutume de fixer dans leurs cheveux. Les yeux sont gros, à fleur de tête, et posés obliquement, les pommettes très fortes, le nez fin, la bouche petite et pincée, les lèvres saillantes : l'ensemble rappelle plutôt les traits d'un chef abyssin que le type de la race grecque. Même en faisant la part des traditions archaïques, il est impossible de ne pas reconnaître dans cette figure étrange quelque chose de caractéristique et d'individuel : elle a tout l'air d'être un portait, et le portrait d'un homme à la physionomie très accentuée. Aussi ne me semble-t-il pas probable qu'il faille y chercher l'image d'un dieu : parmi les dieux, d'ailleurs, on ne pourrait guère songer qu'à Dionysos, et je ne sache pas qu'il soit jamais représenté avec une couronne d'ache. Cette couronne avait un caractère de deuil ; pour ce motif, on la donnait en prix aux jeux Néméens, célébrés en l'honneur d'Archémore, et, à

l'époque primitive, également aux jeux Isthmiques, où elle rappelait le triste sort de Mélicerte (1). Aurions-nous là les restes de la statue de quelque vainqueur, soit au stade, soit à la course des chars, statue primitivement placée sur l'Acropole, et qui en aurait été précipitée comme tant d'autres marbres trouvés dans les fouilles de l'Asclépieion?

Si l'attribution de la tête de M. Rampin reste incertaine, aucun doute n'est possible pour celle de ma collection : celle-ci, trouvée au Céramique extérieur, appartenait bien à la statue d'un athlète; les oreilles collées contre le crâne, froissées et tuméfiées, en sont un signe certain; ces tumeurs et ces déformations des cartilages étaient, en effet, des accidents ordinaires aux pugilistes et aux pancratiastes. Dans son hymne aux Dioscures, Théocrite montre Amycos « les oreilles écrasées par les durs coups de poing » :

σκληρῇσι τεθλασμένος οὔατα πυγμαῖς,

et les sobriquets d'ὠτοθλαδίας et d'ὠτοκάταξις, fréquemment donnés aux athlètes, rappellent cette difformité. Tout d'ailleurs dans notre marbre, la solide implantation de la tête dans un cou gros et court, l'ossature massive et carrée de la face, et jusqu'à l'inintelligence des yeux saillants et sans regard, convient bien à un athlète (voir la gravure p. 335). La coiffure est beaucoup plus simple que dans la tête de M. Rampin; les cheveux, coupés très courts pour ne pas offrir de prise, sont simplement ramenés en avant. L'exécution présente, au contraire, dans les deux morceaux, des ressemblances frappantes : les yeux, les lèvres, le nez, le front sont traités de même; mais dans le second, la science de la forme est déjà un peu plus grande, la recherche de la vérité plus heureuse, et les qualités de fini et de délica-

(1) Pindare, *Isthm.*, VIII, 63 et scholie; Plutarque, *Quæst. conviv.*, V, 3; Schol. de Nicandre, *Alexipharm.*, 601; Diphilos, *Emporos*, dans Athénée, VI, p. 228, B; Pausanias, VIII, 48, 2; Hésychius, σελίνου στέφανος.

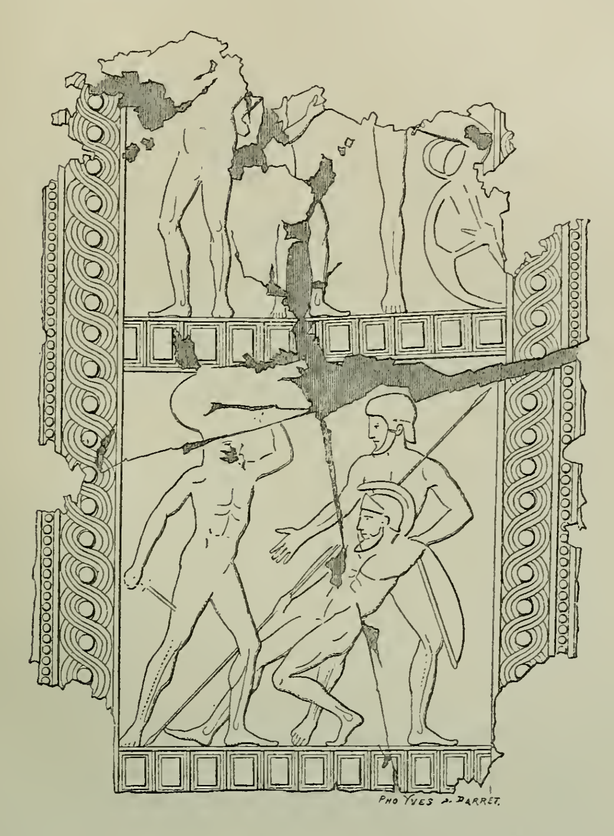
tesse plus développées : il y a surtout, dans le modelé des joues, du menton et de la bouche, une étude et une habileté étonnantes. Ces deux marbres, voisins par la date et étroitement apparentés par la facture, sont, à mon sens, avec un bas-relief du musée d'Athènes (1), les monuments les plus remarquables que nous ait laissés l'ancienne école attique. Ils nous la montrent préoccupée, dès l'époque de Solon et de Pisistrate, des mêmes tendances qu'elle aura toujours, et portant déjà en germe les qualités particulières qui distingueront plus tard, entre tous les sculpteurs grecs, les maîtres qui ne procèdent que d'elle, les Alcamène et les Praxitèle.

Ces qualités caractéristiques se retrouvent aussi dans une œuvre moins importante, mais intéressante encore, la petite tête athénienne d'Hermès exposée par M. Armand. Suivant la tradition la plus ancienne, le dieu est représenté avec de longs cheveux bouclés et une barbe en pointe. Ici encore, les yeux sont saillants et obliques, mais l'occiput est moins développé ; le modelé des joues et les contours de la bouche sont déjà presque irréprochables. La coloration a complètement disparu : dans les deux marbres précédents, elle est, au contraire, très bien conservée : les cheveux sont rouges, les yeux cernés d'un trait de même couleur, les lèvres recouvertes d'une légère teinte rosée.

Mais ce qui attirait surtout l'attention parmi les monuments de l'art du sixième siècle, c'est la merveilleuse série de bronzes archaïques que renferme la collection de M. Carapanos. Ce n'est pas ici le lieu de raconter par quelles patientes recherches ce savant Hellène, passionné pour la gloire de l'Épire, sa patrie, est parvenu à découvrir l'emplacement de l'ancien sanctuaire de Dodone. Je ne puis non plus parler, avec les détails que justifierait leur importance, des inscriptions sur bronze et sur plomb qu'il a découvertes dans les fouilles et qui jettent une si vive lumière sur l'histoire, les mœurs et les sentiments des an-

(1) *Monuments publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, 1877, p. 7.

ciens Grecs. Mais la série des œuvres d'art n'est pas moins nombreuse ni moins riche en pierres d'une haute valeur que celle des documents épigraphiques. Je décrirai brièvement les plus



Guerriers combattant. Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.

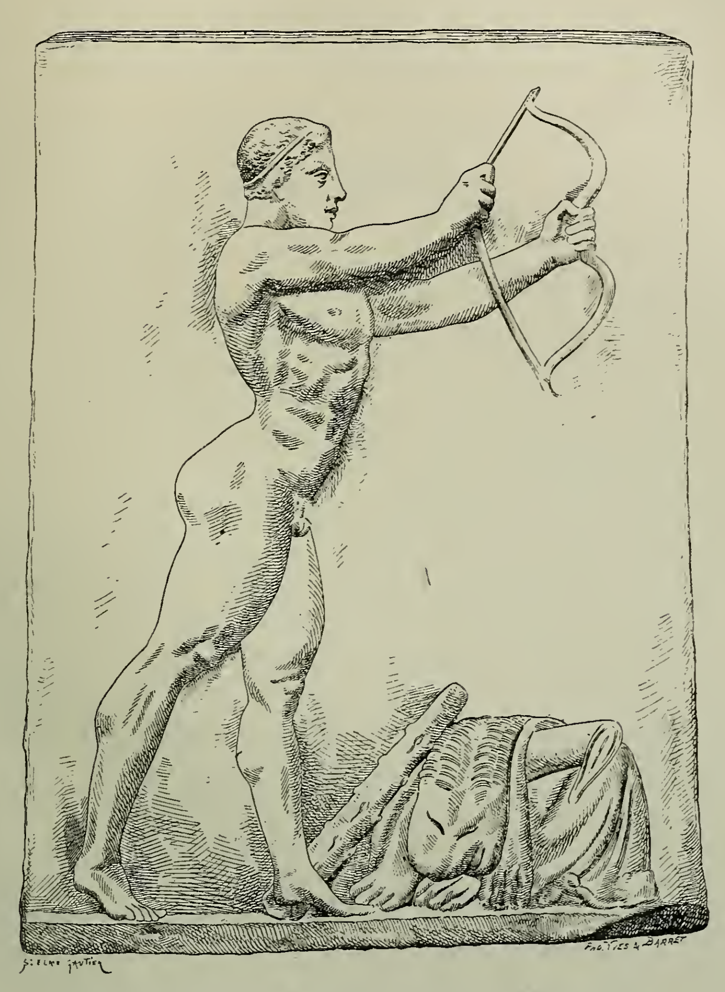
importantes, au fur et à mesure que j'arriverai à l'époque à laquelle chacune appartient, en renvoyant pour le reste au beau livre publié par M. Carapanos et d'où sont extraits les dessins ici donnés (1).

(1) *Dodone et ses ruines*, par C. Carapanos, 1 vol. in-4° de texte et 1 vol. in-fol. de planches, Paris, Hachette, 1878.

On peut attribuer aux premières années du sixième siècle, sinon aux dernières du septième, un personnage assis, drapé dans le long manteau royal et la tète couverte du bonnet conique qui semble avoir été la coiffure nationale des peuples de la Thrace, de la haute Macédoine et de l'Épire, aussi bien que de leurs frères les Phrygiens d'Asie Mineure; le modelé en est des plus sommaires et l'intérêt surtout archéologique. Une joueuse de double flûte, debout et vêtue d'une longue tunique collante, marque déjà un notable progrès et doit être postérieure au moins d'une génération. La pose des jambes et le mouvement des bras sont exprimés avec une certaine liberté de main et un sentiment très juste. Il faut noter encore, comme détails curieux, les longues tresses de la chevelure, la bande de cuir (φορβειά) destinée à soutenir les joues et à rendre moins fatigante l'émission du souffle, et l'étui à serrer les flûtes (θύλακος) suspendu au bras gauche. Une Atalante court vêtue et dont les muscles sont si accentués, l'allure si virile que, n'était l'indication des seins sur la poitrine, on la prendrait pour un jeune éphèbe, doit être, comme la joueuse de flûte, du milieu du sixième siècle. Elle est également d'une facture très franche et d'un beau caractère. Un cavalier monté sur un cheval beaucoup trop grand et retournant la tète vers le spectateur, intéresse surtout par la naïveté de l'exécution et par les détails du harnachement. Il formait une applique, fixée sans doute sur un vase ou une boîte; un autre cavalier était, au contraire, une statuette isolée : dans la suite des siècles, il a perdu sa monture, et les jambes arquées ne pressent plus les flancs de la bête, ses deux mains portées en avant ont lâché la bride.

Mais le morceau le plus remarquable parmi ceux de cette époque est un Satyre à pied et à cheval, haut de 20 centimètres et d'une conservation exceptionnelle; le front très bas, la face large, le nez retroussé, les lèvres lippues lui donnent une expression bestiale à laquelle ses yeux bridés et demi fermés ajoutent une plaisante nuance de malice et de friponnerie; la main droite posée sur la hanche, le bras gauche levé, il exécu-

cute une danse de caractère, et la lourdeur de ses mouvements, la gravité imperturbable de son attitude, la conviction de sa phy-



Hercule tirant de l'arc. Marbre de la collection de M. Carapanos.

sionomie, produisent l'effet le plus comique. Ajoutons que les formes sont consciencieusement étudiées et que, pour friser la caricature, cette statuette n'en est pas moins exécutée avec le soin que mérite un ex-voto.

Nous avions déjà vu, à l'exposition des Alsaciens-Lorrains, la jambe en bronze rapportée de l'Italie méridionale par un sagace et heureux fureteur, M. E. Piot. Elle provient, ainsi que plusieurs fragments de tunique, de la statue d'un homme armé, peut-être un hoplitodrome. Le modelé en est fin et nerveux; le masque de Gorgone, dont le haut de la cnémide est orné, trahit le désir, curieux à cette époque, d'embellir cette tête, représentée presque toujours alors comme hideuse et grimaçante. Que n'avons-nous des débris plus importants de cette statue, je ne dis point la tête, mais du moins un morceau des bras ou de la poitrine! Assurément, c'est l'œuvre d'un artiste de haute volée, et une trouvaille moins incomplète nous eût permis de nous former une idée de ce qu'était la manière des maîtres de l'école italienne, les Pythagoras de Rhegium et les Dameas de Crotone.

A peine ai-je le temps de signaler en passant les trois miroirs en bronze de MM. Dutuit, de Bammeville et Gréau : dans tous les trois, le pied est formé par une Aphrodite entièrement vêtue : les deux derniers sont de plus remarquables par la conservation des ornements accessoires dont le pourtour du disque était décoré : celui de M. de Bammeville est absolument complet, et le double sphinx qui en forme l'acrotère lui donne une singulière élégance. Je ne puis non plus qu'appeler l'attention sur deux terres cuites de M. Gréau : un citharède vêtu, trouvé à Thespies (1), et où il faut peut-être reconnaître un Hésiode, et un Apollon nu et tenant la lyre, provenant de Délion en Béotie. Des statuettes semblables se trouvent assez souvent en cet endroit, et il faut sans doute y voir des imitations de la statue du dieu placée dans le temple auquel la localité devait son nom : elles nous permettent donc de nous faire une idée d'une sculpture qui a dû être importante.

L'Apollon de M. Gréau est des dernières années du sixième siècle ou des premières du cinquième. Il marque la transition

(1) Dessiné dans le catalogue de la vente Barre.

de l'art archaïque à l'art de la grande époque. Il en est encore de même d'une plaque estampée en terre cuite, qui fait partie de ma collection, et dont l'intérêt est grand, non seulement



Dispute du trépied. Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.

pour l'histoire de l'art, mais aussi pour l'étude des mœurs. Le sujet représenté est un épisode des funérailles, le transport du mort au lieu de la sépulture. Le cadavre, la tête découverte, le corps enveloppé d'un manteau, est étendu sur un lit; ce lit est placé lui-même sur le tablier d'une charrette attelée de deux

chevaux, et dont les roues ont la forme la plus ancienne. Tout autour s'avancent les personnes admises par la loi à faire partie du convoi : d'abord une femme, l'ἐγχυτρίστρια, portant sur sa tête le vase (χυτρίς) destiné aux libations; puis deux parentes, vêtues comme l'enkhytristria du costume le plus solennel, deux tuniques superposées et un himation. Celles-ci (μιαινόμεναι γυναῖκες), les cheveux dénoués, joignent leurs gestes de douleur à la lamentation funèbre (θρῆνος). Deux jeunes gens en costume de guerre, les fils peut-être, marchent à leur suite, et semblent, comme dans les μυριολογίαι de la Grèce moderne, interpeller le mort et lui reprocher d'avoir abandonné les siens. La marche est fermée par le joueur de double flûte chargé d'accompagner des sons les plus plaintifs de son instrument le thrène psalmodié par la famille (voir la gravure p. 330.)

Les plaques estampées sont fort rares : Schöne en a décrit trente-deux (1) et depuis une dizaine peut-être ont été découvertes. Toutes sont de la même époque : il semble que la fabrication en ait été de courte durée et se soit faite dans un petit nombre d'ateliers. Celle que je viens de décrire est une des plus belles : la scène est bien composée; les figures groupées avec art, les attitudes graves et naturelles. J'aime moins celle qu'expose M. de Bammeville, et qui représente une scène de la tragédie classique, la rencontre d'Oreste avec Électre et Chrysothémis auprès du tombeau d'Agamemnon. Le faire en est beaucoup plus mou que celui de la plaque Photiadis-Bey, aujourd'hui au Louvre, où le même sujet est figuré.

C'est encore à l'époque des guerres Médiques que j'attribuerais le bas-relief en marbre passé de la collection de Mustapha-Fazyl-Pacha dans celle de M. Carapanos. Il est bien regrettable que la provenance n'en soit pas certaine : s'il était réellement de Corinthe, ce serait la première œuvre connue d'une école artistique sur laquelle les anciens mêmes ne savaient que bien peu de chose. Le sujet représenté est fréquent sur les

(1) Schöne, *Griechische Reliefs*, 1872.

peintures de vases, mais jamais, que je sache, il ne s'était rencontré sur un marbre : Hercule a déposé à terre sa massue et sa peau de lion, et nu, l'arc entre les mains, il perce de ses flèches les oiseaux de Stymphale ou le centaure Nessus, représentés sans doute sur une dalle placée à la suite de la première. Comme dans les figures d'Égine, la taille est trop amincie, les fesses trop saillantes, les muscles tenseurs des cuisses trop accentués. Mais le mouvement général du héros, haussé sur la pointe des pieds et portant le corps en avant pour mieux viser, est très juste; l'anatomie du torse est très bien étudiée, et la saillie de l'épaule droite, violemment portée en arrière, ainsi que la différence apparente de longueur des bras, sont franchement accusées : l'artiste connaît à fond le corps humain, et, avec la conscience scrupuleuse des âges primitifs, il ne cherche à atténuer ni à dissimuler rien de ce qu'une attitude juste peut avoir de disgracieux. La tête est bien vivante et d'une grande énergie. La grosseur du nez, la musculature vigoureuse des joues, l'épaisseur des lèvres, font songer au *Brutus* de Michel-Ange.

II.

A tout seigneur tout honneur : parmi les monuments de l'art du cinquième siècle, notre premier regard est dû à la tête en marbre de la marquise de Laborde : admirer une œuvre de Phidias n'est pas un plaisir souvent donné aux Parisiens. J'ai dit une œuvre de Phidias, et en effet, quoique aucun texte ancien ne lui attribue clairement les frontons du Parthénon, les fouilles d'Olympie, en nous faisant connaître le style de ses deux principaux émules, ont donné une très grande force à la croyance, en quelque sorte intuitive, que ces marbres sont bien de lui. Aucune incertitude d'ailleurs sur l'origine de la tête de la marquise de Laborde : grâce aux dessins pris par Carrey avant l'explosion de 1687, on sait qu'elle provient du fronton ouest du Parthé-

non, et de la statue de la Victoire placée sur le char auprès d'Athéna. Morosini trouvait ce groupe particulièrement beau ; avant d'évacuer Athènes, il essaya de l'enlever ; mais l'ébranlement produit par l'explosion avait été tel qu'aux premiers efforts faits par les ouvriers, tout tomba par terre et se brisa (1). Le secrétaire du capitaine général, San Gallo, ramassa la tête de la Victoire et l'emporta à Venise, où elle resta longtemps oubliée. En 1824, elle fut vendue à un négociant autrichien, David Weber, possesseur de quelques antiques. Weber en reconnut la noble origine et la signala au monde savant dans une brochure publiée en 1825, et accompagnée d'une fort mauvaise gravure. Otfried Müller la publia de nouveau en 1832, dans ses *Monuments de l'art antique*. Enfin, en 1840, M. de Laborde, de passage à Venise, eut l'heureuse fortune de pouvoir l'acheter aux enfants de Weber et l'adresse de la soustraire à la vigilance de la douane autrichienne.

La tête de la Victoire a beaucoup souffert : outre les ravages faits par la pluie à l'épiderme du marbre, le nez, les lèvres et le menton, ainsi qu'un morceau de l'occiput, ont été brisés lors de la chute, et peu adroitement restaurés. Néanmoins il reste assez de parties intactes pour que l'on demeure saisi d'admiration devant cette grandeur sans effort, cette majestueuse simplicité, cette grâce virginale unie à cette fierté divine. Quelles leçons ce débris mutilé peut donner à nos plus grands artistes, dont certes je ne méconnais point le talent, mais qui oublient trop souvent, dans la recherche de l'effet et de l'originalité, que les seules choses réellement belles sont les plus vraies et les plus simples !

Rien ne saurait soutenir la comparaison avec l'œuvre de Phidias. Et pourtant si, après avoir admiré la sublime grandeur que son ciseau a donnée à la sculpture, on veut se faire une idée de ce que pouvait être la peinture à la même époque, sous le

(1) Dépêche de Morosini au doge, publiée par M. de Laborde, *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles*, t. II, p. 227 et suivantes.

pinceau des Polygnote et des Micon, on regardera avec une vive curiosité la belle cylix à figures rouges signée du peintre Brygos, et exposée par M. de Bammeville. Brygos est un de ces artistes de la première moitié du cinquième siècle dont le style s'est modifié sans cesse, car, dans cette période fortunée, l'art progres-



Coré. Terre cuite de la collection de M. Rayet.

sait aussi vite qu'en Italie dans les premières années du seizième siècle. Parmi ses œuvres, la coupe de la collection Campana qui représente le jugement de Pâris a encore de la sécheresse et de la raideur; la coupe de l'institut Stædel à Francfort, dont la décoration est empruntée au mythe éleusinien, et celle que nous décrivons à présent, montrent déjà plus de souplesse dans le dessin et d'ampleur dans la composition. Celle enfin où est

figurée Héra poursuivie par les Satyres, n'a presque plus aucune trace d'archaïsme.

La coupe de M. de Bammeville montre à l'intérieur Briséis debout, versant à boire à un vieillard assis sur un trône. A l'extérieur est représenté le massacre de la famille de Priam par les héros grecs. La furie de la mêlée n'ôte rien à l'harmonie des lignes; la composition est serrée sans être confuse; le dessin est simple et large. Le jeune guerrier grec qui, après avoir terrassé Andromachos, s'élance sur Andromaché armée d'un pied de banc, est surtout d'un mouvement superbe. Par quelle singulière inconsistance de goût l'amateur qui a su apprécier cette pièce d'une beauté sévère peut-il supporter la vue de ces deux lécythi, le premier repeint d'un bout à l'autre, le second seulement aux trois quarts, de cette Vénus remplie de son, digne de la devanture d'un bandagiste, et de cette figure couchée dont le corps et la tête, pour n'être pas plus antiques l'un que l'autre, n'en font pas ensemble meilleur ménage? Combien la cylix de Brygos, le miroir signalé plus haut, et huit ou dix jolies statuettes, feraient plus fière figure s'ils étaient délivrés de cette mauvaise compagnie!

La coupe de Doris de la collection Paravey, sur laquelle est représentée l'Aurore enlevant du champ de bataille le cadavre de son fils Memnon, est d'un dessin un peu dur et sec (1). Doris se montre avec plus d'avantage dans quelques autres de ses peintures. La coupe de Chachrylion qui m'appartient (2) n'est pas non plus au nombre des œuvres principales de l'artiste dont elle porte la signature : ce qui en fait l'intérêt, c'est d'abord qu'on y distingue nettement, dans le corps de l'hoplitodrome, un détail rarement visible, la trace de l'esquisse préparatoire; ensuite que, seule parmi les dix coupes connues de Chachrylion, elle a été trouvée en Grèce; elle est ainsi une preuve du grand commerce de vases qui se faisait entre les diverses parties du monde hellénique.

(1) Froehner, *Musées de France*, pl. 10.

(2) *Bulletin de la société des Antiquaires de France*, 1878, p. 47.

Doris et Chachrylion ont dû vivre l'un et l'autre au milieu du cinquième siècle. Mégaclès doit, au contraire, avoir travaillé vers 420 ou 400. Il n'est connu que par un seul vase, une charmante petite pyxis ou boîte à fard, de provenance athénienne,



Aphrodite. Bronze de la collection de M. Carapanos.

passée dernièrement de la collection de M. Barre dans celle de M. de Hirsch (1). Le couvercle en est décoré de lièvres, animaux consacrés à Aphrodite; le pourtour, de scènes empruntées à la toilette et aux distractions des femmes dans l'intérieur du gynécée. L'œnochoé de M. Dutuit, sur laquelle est figurée une Ar-

(1) Elle est lithographiée dans le catalogue de la vente Barre.

témis ailée caressant un faon (1), et l'hydrie de la comtesse Dzialynska, décorée d'une figure de l'Aurore, sont aussi des vases d'un beau caractère.

Il est bien probable que les anciens tenaient les coroplastes ou modeleurs de figurines en moindre estime que les fabricants de vases : ceux-ci, en effet, ont parfois signé leurs œuvres; ils avaient donc conscience de leur valeur et jouissaient d'une certaine notoriété; ceux-là, au contraire, ne nous ont jamais transmis leurs noms (2), et pourtant, jusque dans les produits de leur industrie dédaignée, on trouve maintes fois, non seulement le charme prime-sautier et bon enfant qui semble propre à la terre, mais le grand style de la sculpture et la sévère dignité du marbre. Il en est ainsi, par exemple, de la figurine de Coré, trouvée à Athènes et dont je suis possesseur. Elle est coupée à mi-corps, comme l'étaient souvent les images des divinités chthoniennes : la fille de Déméter est censée à demi sortie de terre, à demi cachée sous le sol. Elle est vêtue du péplos dorien, et a les cheveux serrés dans le bonnet ou κύστις dont se coiffaient les jeunes vierges. L'ampleur de la poitrine, la rectitude hiératique des plis du vêtement, le port ferme et hautain de la tête, l'impassible sévérité des traits, inspirent le respect et révèlent la déesse à laquelle étaient données les épithètes de πότνια, la puissante, et de ἁγνή, la pure.

Nous ne pouvons, car le temps nous presse, nous attarder à regarder dans la même vitrine une autre Coré, en pied celle-là, et également majestueuse, mais d'une facture bien moins fine. Mieux vaut nous diriger encore une fois vers la collection si variée et si instructive de M. Gréau, où nous appellent deux des bronzes les plus admirables qui soient au Trocadéro. Le premier est une déesse debout et vêtue, désignée dans le catalogue de l'Exposition rétrospective de 1866 comme une Junon, et

(1) Froehner, *Musées de France*. pl. 4.

(2) [On possède d'assez nombreuses terres cuites asiatiques avec l'indication des ateliers d'où elles sont sorties; la découverte de ces figurines est postérieure à 1878, date de l'article d'O. Rayet.]

dans laquelle M. Fr. Lenormant, avec toute raison à mon avis, reconnaissait alors une Aphrodite (1). Je n'affirmerais point que cette statuette soit exactement de l'époque qu'elle paraît : le costume, l'attitude sont de la première moitié du cinquième siè-



Guerrier. Bronze de la collection de M. Gréau

cle; la manière dont est traité le modelé des jambes et du visage fait au contraire songer à certaines œuvres du début du quatrième, auxquelles, par un respect religieux de la tradition, on conservait encore la rigidité archaïque, alors que depuis

(1) Fr. Lenormant, *les Antiques à l'Exposition rétrospective des Champs-Élysées* (*Gazette des Beaux-Arts*, février 1866).

longtemps les artistes savaient donner au corps toute la souplesse et l'élasticité de la vie. Ces imitations du style d'une époque antérieure n'étaient pas rares chez les Grecs, et nous en trouvons encore un exemple dans la collection dodonienne de M. Carapanos : la plaque repoussée, où est figurée la dispute d'Apollon et d'Hercule pour la possession du trépied de Delphes, a la raideur des figures éginétiques, tandis que la correction classique des profils ne permet pas de la faire remonter plus haut que 450. Quoi qu'il en soit d'ailleurs de cette petite question de date, et que la statuette de M. Gréau soit de quelques années plus ancienne ou plus moderne, elle n'en est pas moins un des plus beaux bronzes antiques parvenus jusqu'à nous. La déesse est debout, vêtue du costume dorien aux plis simples et étoffés, et la tête ceinte d'une couronne que décorent des fleurons; l'épaisseur formée sur le front par les boucles ondulées de la chevelure projette sur le visage penché une ombre qui donne à la figure une suave expression de pudeur, une grâce mystérieuse et voilée; la gorge, d'une fermeté virginale, soulève le vêtement; les jambes sont rapprochées l'une de l'autre, et nulle part le corps n'a plus de largeur qu'à la poitrine; les pieds, chaussés de sandales assujetties par une bride passée entre les doigts, sont travaillés avec un soin minutieux; et la merveilleuse qualité du bronze, la patine d'un vert doux et harmonieux dont le temps l'a revêtu, ajoutent encore un charme de plus à ces formes d'une exquise élégance.

Je préfère encore, et de beaucoup, malgré les mutilations qu'elle a subies, la seconde statuette. Celle-ci, trouvée près de Tarente, représente un guerrier debout, peut-être un capitaine haranguant ses troupes. Sa poitrine large et bombée est revêtue de la cuirasse de métal (γυαλοθώραξ), dont les deux pièces, reliées par des agrafes latérales et par deux bretelles placées sur les épaules, épousent le modelé du corps. Des bandelettes de cuir (πτέρυγες) protègent le haut des bras et les cuisses, exactement comme sur les statues de grands personnages de l'époque impériale romaine, et pourraient induire en erreur sur la date de

la statuette. Ce harnais militaire a commencé à être en usage vers le milieu du quatrième siècle et il a été porté par des officiers d'Alexandre avant de l'être par les empereurs. Ce qui est bien grec d'ailleurs, ce sont les cnémides qui recouvrent les jambes, et le casque percé de deux trous pour les yeux (περικεφαλαία αὐλῶπις), qu'au moment du combat on rabattait sur la figure, et qu'en temps ordinaire on portait levé, de manière à laisser la face à découvert. La cuirasse, ses bretelles et ses franges étaient ornées de damasquinures qui ont en grande partie disparu; au-dessus du sternum était sans doute un masque de Gorgone, et sur l'abdomen ainsi que sur les cnémides courent des rinceaux d'argent. La pose du guerrier est aisée et naturelle, en même temps que digne et noble. Le modelé est large et simple; la tête surtout, levée et en mouvement, est d'un superbe caractère. L'ombre du casque et les épaisseurs sommairement massées de la barbe concentrent l'attention sur la partie expressive du visage, sur les yeux profonds et pleins de pensées, le nez ferme et droit, les joues martelées par les fatigues subies, et la bouche entr'ouverte sous une moustache fièrement tordue. En regardant la photographie de ce bronze, il faut un effort pour se rappeler que c'est une statuette de moins de 25 centimètres, et non pas une statue.

A côté de ces deux merveilles, la collection de M. Gréau a encore plus d'un bronze digne d'attirer les regards. Un guerrier nu dont les formes élancées sont d'un modelé un peu sec, un Silène ventru portant sur ses épaules une amphore, une tête d'Athéna au casque curieusement disposé, appartiennent également à l'époque à laquelle nous sommes maintenant parvenus, à la fin du quatrième et au troisième siècle. Un torse d'Apollon jeune est plus beau encore, malgré sa mutilation, malgré l'épaisse couche d'oxyde qui empâte ses formes d'une élégante sveltesse. N'eut-elle que ces quelques pièces, la collection de M. Gréau provoquerait encore l'admiration de tous les connaisseurs et l'envie de tous les musées; mais les bronzes grecs n'en sont que la moindre partie. La série des bronzes ro-

mains, dont l'étude est réservée à un fin et érudit appréciateur, M. Benjamin Fillon, est encore plus nombreuse et plus remarquable (1).

Bien souvent déjà nous nous sommes arrêtés devant la vitrine de M. Carapanos, et chaque fois, que l'objet momentané de nos préoccupations fut la période primitive ou celle du plein développement de l'art, nous y avons trouvé des merveilles à admirer; chaque fois nous nous en sommes éloignés à regret. Revenons-y donc encore un moment, car l'art du siècle d'Alexandre n'y est pas moins bien représenté que celui des autres époques. Une plaque repoussée que décore une *Scylla* élevant son triple corps au-dessus des flots de la mer, est d'une facture un peu sèche, mais la difficulté de combiner ensemble des formes différentes y a été vaincue avec une étonnante habileté d'arrangement; une autre plaque repoussée, sans doute le couvre-joue de quelque casque de parade, représente, dans un style ferme et pur, le combat de Pollux et de Lyncée. Un second couvre-joue de casque reproduit simplement le modelé de la figure humaine : la barbe y est ciselée avec un soin minutieux, la moustache tordue avec une magistrale fierté. Notons encore une Bacchante qui, échevelée, les bras levés, la tunique agitée par la course, semble regarder quelque profanateur des orgies sacrées, un Penthée peut-être, jadis renversé à ses pieds : l'attitude est pathétique et le mouvement énergiquement exprimé.

Si l'on voulait trouver au Trocadéro un bronze grec comparable à ceux que nous montraient MM. Carapanos et Gréau, il fallait traverser plusieurs salles et aller, au milieu des émaux et des faïences du seizième siècle, chercher la petite statuette de M. Edouard André. Elle a été trouvée en pleine France, et même dans la France du Nord; et cependant personne, je crois, n'hésitera à y reconnaître une œuvre grecque; non seulement le caractère d'art, mais, ce qui est plus facile

(1) Voir le volume intitulé : *Les Beaux arts à l'Exposition universelle de 1878* (tome II), pages 102 à 125 (*l'art romain et ses dégénérescences*).

à apprécier, la qualité même du métal, sont des preuves certaines de cette noble origine. Nos pères, les Gaulois d'avant César, n'étaient pas si barbares qu'on le croit d'ordinaire; ils avaient le goût du luxe et il se trouvait certainement dans leurs

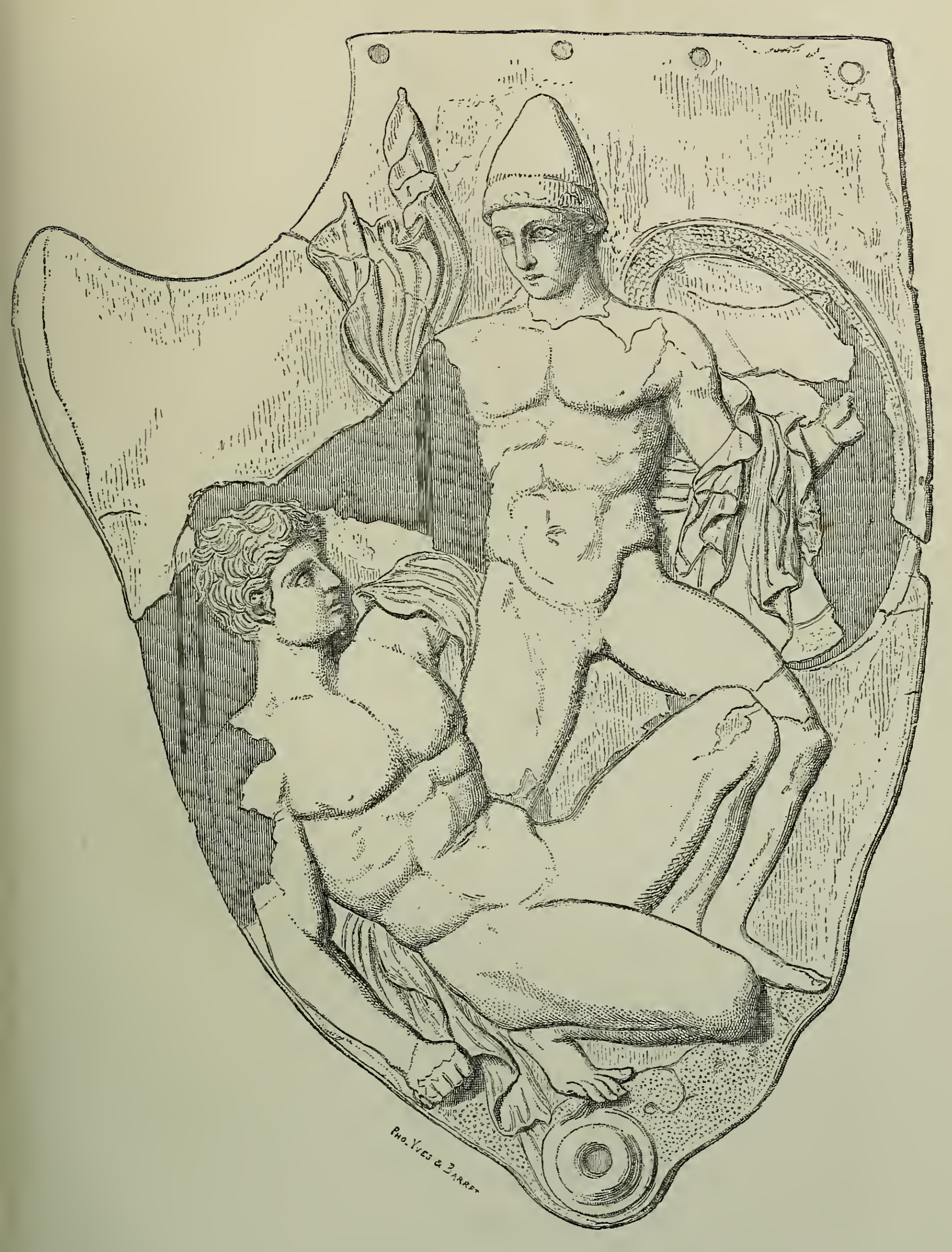


Aphrodite. Terre cuite de la collection de M. Bellon.

villes de riches personnages qui comprenaient et aimaient le beau. Ce n'était pas seulement des vins, de l'huile et des figues que Marseille envoyait, par le Rhône et la Saône, jusqu'au centre du pays celtique; parmi les marchandises qu'elle expédiait se trouvaient aussi sans doute des étoffes précieuses, des bijoux, des vases, des objets d'art. C'est ainsi que plus d'un

produit de l'industrie grecque a été rencontré dans les tombes de chefs gaulois; d'autres ont été apportés à l'époque romaine, alors que le goût des collections était devenu commun. Quelle que soit son origine, la statuette de M. André n'en est pas moins l'un des plus beaux bronzes de l'exposition historique. Elle représente Hermès nu, sans ailettes ni talonnières, attributs que les artistes grecs omettaient ordinairement. Le dieu assis, les jambes étendues, la main posée avec abandon sur le genou droit, semble se reposer de ses courses; le port droit et ferme de la tête montre cependant qu'il est inaccessible à la lassitude. Le modelé est gras et large, les lignes à la fois sévères et élégantes.

Au contraire de l'art du bronze, l'art du marbre au quatrième et au troisième siècle n'était que faiblement représenté au Trocadéro. M. Gréau exposait une tête de vieillard à longue barbe, à longs cheveux retenus par un diadème, qui est de provenance athénienne; c'est un Esculape sans doute; dans tous les cas le visage est d'une beauté achevée, quoique sentant un peu l'école, et le calme majestueux convient bien à un immortel. La statue de M. de Breuvery, une Caryatide évidemment inspirée de celles de l'Érechthéion, est aussi une œuvre de pratique, mais l'œuvre d'une époque où le sens du beau courait les rues et où le dernier ouvrier retenait quelque chose du style des maîtres. Elle a été trouvée à Halicarnasse et vient, nous dit-on, de l'emplacement même du Mausolée. Appartenait-elle réellement à cet édifice? Il n'est pas plus possible de l'affirmer que de le nier *à priori*. Elle a bien, du moins, la facture du milieu du quatrième siècle et est traitée, au point de vue décoratif et architectural, comme pour faire partie d'un monument. Le fragment de bas-relief votif de M. de Cossé-Brissac vient d'Athènes, et la comparaison de nombreux monuments analogues permet de reconstituer par la pensée la composition de toute la scène. Dans la partie droite, aujourd'hui perdue, était assise Athéna; dans la partie gauche, la seule conservée, un personnage drapé, un gymnasiarque ou un chorège, ayant auprès de lui une figure



Combat de Pollux et de Lyncée. Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.

féminine, qui peut être soit la personnification d'une tribu, soit celle de la discipline, Eutaxia, ou de telle autre vertu analogue, présente à la déesse protectrice les éphèbes vainqueurs dans quelque concours. L'œuvre est peu poussée, mais d'un style large et simple.

En dépit de la matière, la statuaire a autant de droit que la céramique à revendiquer trois têtes de lions, en terre cuite, dont la plus belle appartient à M. Gréau et dont les deux autres sont en ma possession. Ce sont de simples gargouilles et, d'après la place où elles ont été découvertes, on peut conjecturer qu'elles proviennent d'une des constructions de l'Arsenal du Pirée. Les inventaires de prise en charge dressés chaque année, à leur entrée en fonction, par les dix intendants de l'Arsenal, mentionnent à plusieurs reprises, pendant le cours du quatrième siècle, des « maîtresses tuiles à têtes de lions », κεραμίδες ἡγεμόνες λεοντοκέφαλοι, qui n'étaient point encore posées. Ces trois têtes sont modelées, d'un caractère différent, et l'on trouve dans les trois un profond sentiment de la nature, en même temps qu'une grande entente des nécessités architecturales.

Deux vases, qui ne forcent l'attention ni par leur grandeur ni par leur effet décoratif, mais qui sont des morceaux de choix, de véritables pièces de musées, représentaient dignement l'art des potiers au quatrième siècle. Le premier est le rhyton, en forme de tête de bélier, dont la comtesse Dzialynska est propriétaire; le mufle de l'animal est d'un modelé vrai et puissant, et les scènes bachiques qui ornent le haut du vase sont bien composées et finement dessinées. Le second est la coupe profonde de la collection Paravey, sur un des côtés de laquelle on voit Bacchus tuant le géant Eurytos; la finesse et l'élégance sont les principales qualités de cette peinture. La coupe signée Sotadès, qu'exposait la comtesse Dzialynska, et qui est décorée de sujets bachiques, est bien inférieure à ces deux vases, mais intéressante encore. Citons encore un amphorisque de M. Paravey, sur lequel sont figurés un jeune homme et un vieillard tenant une lyre, peinture un peu mesquine peut-être, mais char-

mante; une œnochoé du même collectionneur, qui représente une scène de sacrifice, et un aryballe attique de M. Dreyfus, à figures blanches rehaussées d'or. Les lécythes polychromes d'Athènes sont fort peu nombreux, et les deux seuls, ou peu s'en faut, qui soient vierges de toute retouche, sont ceux de ma collection; comme toujours ils sont décorés de scènes funéraires.

Les salles antiques renfermaient relativement beaucoup de vases du troisième siècle et de la décadence; on les distingue à leur exécution plus lâche et aux proportions plus grandes qu'y atteignent les figures. Une hydrie, sur laquelle est représentée avec beaucoup de liberté et de fougue une scène de pugilat, et un grand cratère décoratif orné d'une scène à nombreux personnages, l'enlèvement de Thétis par Pélée, sont les plus dignes d'être notés; ils appartiennent tous deux à la comtesse Dzialynska. M. Dutuit a aussi quelques belles hydries gréco-italiennes de la même époque; il possède, en outre, une série très nombreuse et très intéressante de rhytons de toutes les formes. Il y a là des pièces qui mériteraient assurément une note, mais nous sommes encore bien loin du terme de notre voyage. Passons donc sans nous arrêter, et consacrons le temps qui nous reste à ce qui faisait l'originalité et le grand attrait des salles antiques, aux terres cuites de la Béotie et de l'Asie Mineure.

III.

Les figurines de Tanagra ont beaucoup fait parler d'elles depuis leur apparition, il y a de cela cinq ou six ans, et l'Exposition a achevé de leur conquérir la faveur publique. C'est un fait remarquable, en effet, que l'admiration qu'elles provoquaient, non seulement chez les gens dont l'éducation a formé le goût, mais chez les visiteurs du dimanche, chez les simples ouvriers. Je me suis jadis longuement occupé de ces terres cuites, mais les articles publiés par moi en 1875 sont sans doute bien oubliés. Aussi ne me saura-t-on pas mauvais gré, je l'espère,

de résumer brièvement ce que j'ai dit alors, et de refaire à grands traits l'histoire des fouilles d'où est sorti tout ce petit peuple si vivant et si divers.

Tanagra, on le sait, est située dans la partie orientale de la Béotie, à 12 kilomètres environ du canal d'Eubée, et au centre



Plaque en bronze trouvée à Dodone. Collection de M. Carapanos.

de la région ondulée que limite au nord le mont Ptoïos, avant-garde des montagnes de la Locride, au sud le Parnès, dont les cimes noires de sapins séparent la Béotie de l'Attique. La ville était bâtie sur un éperon de montagne qui s'avance jusqu'au confluent d'un pacifique petit ruisseau, le Lari (Thermodon), avec le Vouriéni (Asopos), torrent des plus rageurs en hiver, qui vient d'entre Platées et Thespies et coule droit à l'est vers le canal d'Eubée. Ce confluent est le point d'intersection natu-

rel, forcé presque, des routes qui sillonnent la Béotie occidentale. Aussi Tanagra, à la richesse que lui procuraient ses champs de blé et ses vignes, joignait-elle une grande importance commerciale et militaire. Convoitée par les Athéniens, auxquels elle fermait la route de Chalcis et l'un des deux accès vers Thèbes, attaquée souvent par eux, mais toujours sans succès durable, elle devint après Alexandre, et resta sous la domination romaine, la cité la plus florissante de la Béotie. Au début du troisième siècle avant notre ère, elle nous apparaît déjà, dans la relation de Dicéarque, comme une ville de luxe et de plaisir, l'endroit du pays béotien où un étranger passait le plus agréablement son temps : vin excellent et à bon marché, femmes jolies et point farouches, coqs de combat fameux dans toute la Grèce, qu'aurait-il pu désirer de plus?

De la ville, il ne reste plus qu'une enceinte reconstruite sans doute à l'époque des invasions barbares; à l'intérieur, les vestiges d'un théâtre, quelques tambours de colonnes doriques, et rien d'autre; des temples, des gymnases, de l'agora, il ne subsiste pas un pan de mur; d'innombrables tessons de poteries fines et bien décorées confirment seuls les témoignages des anciens sur la richesse de Tanagra. C'était peu pour attirer les voyageurs : aussi ne passait-on guère par là, jusqu'au jour où des découvertes imprévues sont venues attirer l'attention.

Déjà à plusieurs reprises les Albanais des misérables hameaux de Skimatari, Bratzi, Liatani et Staniatæs, situés tous dans un rayon de 5 ou 6 kilomètres autour de Tanagra, avaient trouvé par hasard, en labourant leurs champs ou en piochant leurs vignes, des tombeaux contenant tantôt des vases, tantôt des figurines en terre cuite; mais c'est en 1872 seulement que commencèrent des recherches suivies. Un fouilleur de profession, le corfiote Yorghis Anyphantis, qui venait de mettre sens dessus dessous la nécropole de Thespies et n'y trouvait plus rien de bon à prendre, eut l'idée de venir explorer les tombeaux de Tanagra; il reconnut bientôt que ces tombeaux étaient de deux sortes : les uns, simples trous creusés çà et là

au milieu des champs, étaient d'une époque fort archaïque et ne renfermaient que des vases; les autres, régulièrement alignés le long des routes et formés de grandes dalles de tuf, étaient d'une époque plus récente et ne contenaient plus de vases peints, mais en revanche des figurines : de une à trois ou quatre dans l'intérieur, et parfois d'autres, beaucoup plus nombreuses, au-dessus du couvercle. De ceux-là, la recherche était fort aisée : une fois la direction d'une route reconnue sur un point, il n'y avait qu'à la suivre. Aussi les fouilles de Yorghis eurent-elles un plein succès et la quantité de figurines qu'il trouva, les prix avantageux qu'il obtint des marchands d'Athènes, ayant décidé les Skhimatariotes d'abord, puis les gens des autres villages, à chercher eux aussi les tombeaux, à partir de 1872 vases et terres cuites de Tanagra arrivèrent en grand nombre à Athènes. C'est dans ces premiers temps des fouilles, et avant que les prix ne fussent très élevés, que put être formée la collection du Louvre : collection sans rivale dans tous les musées de l'Europe et qui se distingue non seulement par le nombre et la beauté des pièces, mais surtout par leur virginité.

Ces heureux temps, où les plus jolies figurines se vendaient à Athènes 100 ou 200 francs au plus, ne durèrent d'ailleurs que fort peu. En quelques mois, les prix de vente décuplèrent; chaque marchand d'Athènes eut son agent à Tanagra, chaque trouvaille donna lieu à une sorte d'enchère, si bien qu'on commença, à Skhimatari-même, à parler de 500 et de 1,000 drachmes et que toute la population valide abandonna le travail des champs pour se consacrer aux fouilles. La route de Thèbes fut suivie jusqu'à plus de deux heures de distance, jusqu'aux hameaux de Patzaïtæs et de Moustaphadès. Celle de Chalcis, qui passe au milieu même de Skhimatari, celle d'Aulis qui en est toute voisine, furent explorées presque aussi loin. Celle d'Athènes par Oropos, à travers la plaine de Kokkali (Κοκκάλιον, l'*ossuaire*) fut excavée jusqu'au delà de Staniatæs; le chemin de montagne d'Athènes, par les maquis de Kapsa Spitia et la

passe de Vigla (Phylé), fut fouillé jusqu'à Liatani, point au delà duquel il s'engage dans les rochers. Lorsque le gouvernement grec s'avisa d'interdire les fouilles et de faire occuper militairement les villages, on continua de travailler pendant la nuit. Tout d'ailleurs, ou peu s'en faut, était déjà fait. Aujourd'hui de grandes traînées blanches, produites par l'apport à la surface des terres du sous-sol, s'étendent à perte de vue à travers les champs et les vignes et indiquent les fouilles faites. Les gens du pays évaluent à 6 ou 8,000 le nombre des tombeaux ouverts par eux; mais il s'en faut de beaucoup que dans tous on ait trouvé des figurines : un bon quart, en effet, ont resservi à l'époque romaine et ne contiennent rien; d'autres ont été, à l'époque grecque elle-même, vidés par des voleurs (le pillage des sépultures, la τυμβωρυχία, était une industrie très lucrative et très pratiquée); la moitié au plus sont restés intacts. Encore, dans tous ceux qui sont creusés au milieu des alluvions rougeâtres et perméables des vallées, les figurines ont été tellement attaquées par l'humidité qu'elles se fendillent et s'effritent en miettes au premier contact de l'air; c'est seulement lorsque les tombeaux sont creusés dans les couches d'argile blanche adossées au flanc des collines que les terres cuites sont bien conservées et peuvent être retirées entières; parfois même, mais bien rarement, elles ont encore leurs couleurs. Quant à celles qui étaient placées sur le couvercle des tombes, elles sont toutes brisées et l'ont probablement été à dessein, au moment même des funérailles. Les marchands d'antiquités recueillent avec soin tous ces débris, les recollent en combinant ensemble des morceaux provenant de terres cuites différentes, mais d'attitudes semblables, et couvrent ensuite le tout d'une couche de blanc sur laquelle ils appliquent des peintures ou de la boue : c'est ainsi que sont faites ces figurines aux roses vifs, aux bleus éclatants, qui voudraient nous faire croire que les Grecs connaissaient déjà, il y a vingt-un ou vingt-deux siècles, des sels métalliques dont la préparation a fait la gloire de tel ou tel chimiste de notre temps. L'épuisement de la nécropole de

Tanagra et la cessation presque complète des fouilles a, depuis deux ans, rendu ces fraudes plus lucratives et plus fréquentes.

Pour quel motif ces figurines ont-elles été mises dans les



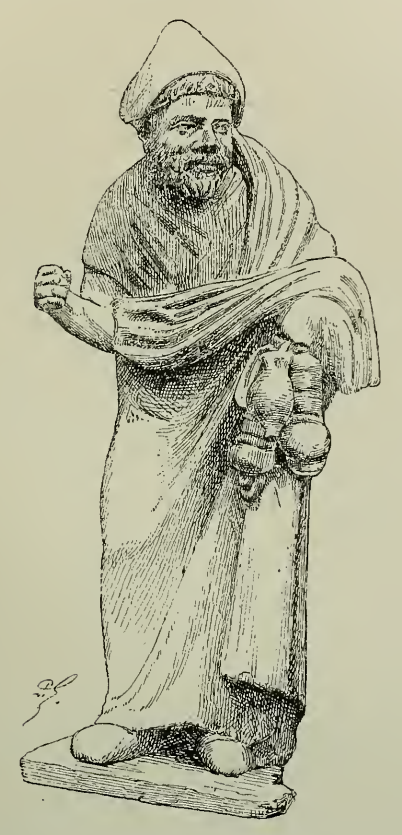
Femme jouant avec l'Amour. Terre cuite de la collection de M. C. Lecuyer.

tombes? Sont-ce des divinités protectrices du mort, ou bien de simples mortels, compagnons de son existence terrestre, et destinés à lui rappeler les plaisirs qu'il a goûtés dans cette vie et les amis qu'il a quittés? Pas un seul texte dans la littérature ancienne ne permet de répondre à cette question. Du moins, c'est en vain que les archéologues ont depuis cinq ans feuilleté les auteurs les plus inconnus : pas le plus petit lambeau de

phrase n'est venu satisfaire leur curiosité. Aussi la discussion continue-t-elle encore entre ceux qui voient dans ces figurines des divinités de l'Olympe ou de l'Hadès et ceux qui les rabaissent à la condition des humains. D'un côté, un vaillant et vigoureux champion, M. Heuzey, sans s'effrayer de l'isolement où il reste, soutient avec beaucoup de science et de talent le caractère divin de ses protégées: de l'autre, une troupe nombreuse d'adversaires ferraille de son mieux contre lui et pare, avec succès je crois, toutes ses attaques, mais sans parvenir à lui porter de coup décisif. Le moment serait mal choisi pour rentrer dans la mêlée; les controverses dogmatiques n'ont point place dans un compte-rendu; ce qui nous intéresse ici, et ce qui est incontestable, c'est le charme exquis de ces figurines. Faites avec une rapidité extrême, presque toujours peu poussées, elles n'en montrent pas moins, chez les modestes ouvriers qui les fabriquaient, une étourdissante fertilité d'invention, un sentiment délicieux de la forme, une profonde intelligence de la vie. L'aspect d'ébauches qu'elles conservent les rend encore plus séduisantes. Elles nous révèlent dans l'art grec un côté non seulement nouveau, mais inattendu, le côté familier, fantaisiste, bon enfant. Mortelles ou déesses, ces femmes, si vives d'allure, si pimpantes, nous en disent plus sur la vie de tous les jours, sur les costumes à la mode, sur les attitudes habituelles, sur les mœurs enfin, que la lecture d'une douzaine d'in-folio et que la contemplation des plus sublimes chefs-d'œuvre de la statuaire.

De toutes les collections de figurines tanagréennes exposées au Trocadéro, la plus belle sans contredit, tant par le nombre que par le choix, est celle de M. Camille Lecuyer. Nous donnons ici (page 369) le dessin d'une des plus jolies pièces qu'elle renferme, et qui se trouve être en même temps l'une des plus favorables au système des interprétations mythologiques. Rien en effet n'empêche d'y reconnaître Aphrodite et Éros; il est vrai qu'il est également possible de n'y voir qu'une simple mortelle : la poésie légère du quatrième et du troisième siècle abonde en petites

pièces où des femmes causent familièrement avec l'Amour, l'appellent, le caressent et folâtrent avec lui; c'est là un thème inépuisable pour les faiseurs d'épigrammes : quoi d'étonnant à ce que les coroplastes l'aient développé à leur manière? Pour-



Esclave. Terre cuite de la collection de M. Lecuyer.

quoi n'auraient-ils pas représenté une femme cherchant à retenir par quelque présent l'Amour prêt à s'envoler loin d'elle? Même incertitude pour une autre figurine de M. Lecuyer, une jeune femme assise sur un rocher et donnant à manger à une colombe posée sur son genou. La colombe est sans doute l'oiseau d'Aphrodite, mais c'est aussi l'un de ceux que les femmes

prenaient soin d'apprivoiser et de nourrir : c'était pour elles une distraction aussi grande que pour les hommes d'élever des cailles et des coqs. Qu'est-ce encore que cette autre femme, assise pareillement sur un rocher, mais le torse nu, et qui dans sa main droite, nonchalamment appuyée sur la cuisse, tient une balle rouge, tandis que de la main gauche portée en avant elle semble s'apprêter à en saisir au vol une autre? La balle et la pomme ne conviennent pas moins à Aphrodite que la colombe; mais le jeu de balles était fort à la mode chez les jeunes filles; lancer à quelqu'un une balle, ou mieux une pomme mordue, était aussi une manière fort employée de déclarer son amour. Dans un passage des *Nuées*, Aristophane recommande à un jeune homme « de ne jamais aller chez une danseuse, de peur que, pendant qu'il restera bouche béante à la regarder, la courtisane, en lui jetant une pomme, ne lui fasse perdre sa bonne renommée. » Dans un vase du musée de Naples (1), l'Amour jette une balle à une jeune fille, et la scène est complétée par la légende « On m'a lancé la balle. » Tout le monde enfin connaît les beaux vers de Théocrite : « Galatée lance des pommes à tes brebis, ô Polyphème, et se plaint que le berger est insensible à l'amour; mais toi, malheureux, tu ne la regardes même pas, et tu restes assis à jouer doucement de la syrinx. Vois! cette fois elle vient d'atteindre le chien qui suit ton troupeau, gardien vigilant : et lui aboie en regardant vers la mer et les flots au doux clapotis reflètent son image tandis qu'il court le long de la grève. » L'habitude que les courtisanes avaient d'attirer ainsi l'attention avait même fait former le verbe composé μηλοβολεῖν. Celui qui prendrait pour des Aphrodites toutes les statuettes grecques qui représentent une femme tenant une pomme s'exposerait, je le crains bien, à commettre de fort irrévérencieuses confusions.

Une femme qui en porte une autre sur ses épaules et marche

(1) Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. IV, pl. 60.

d'une allure rapide représenterait, si l'on admet les explications mythologiques, Déméter ramenant de l'Hadès sa fille Coré; il n'y a là en effet rien d'impossible. Mais tout à côté nous trouvons un petit groupe où l'action est toute semblable, et où les



Jongleuse. Terre cuite de la collection de M. Lecuyer

deux personnages sont, à n'en pas douter, deux toutes jeunes fillettes : ici donc, plus de Coré ni de Déméter, plus de retour de l'Hadès : au lieu de tout cela, un simple jeu d'enfant, jeu connu d'ailleurs par les textes, l'ἐφεδρισμός : le perdant était condamné à porter le vainqueur à une certaine distance. Aujourd'hui encore, dans une espèce de jeu de balle, les gamins d'A-

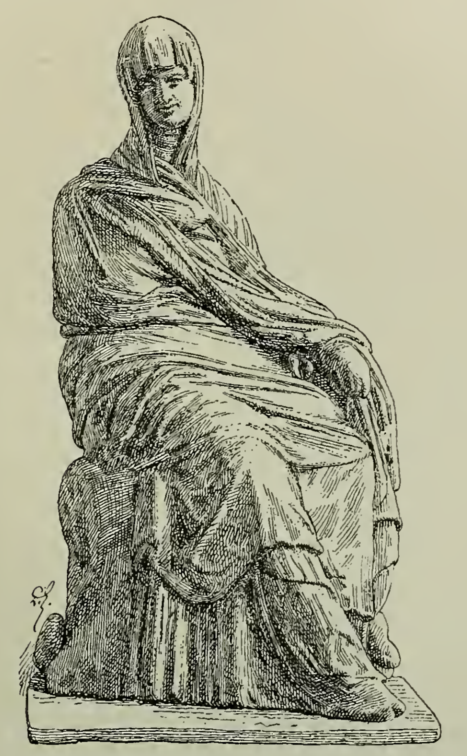
thènes imposent au maladroit qui s'est laissé toucher une pénitence semblable.

Les seuls personnages divins dont la présence dans les tombes de Tanagra soit incontestable et fréquente sont les génies ou les êtres d'ordre inférieur qui symbolisent les plaisirs des sens. M. Lecuyer possède une remarquable suite d'Amours : les uns jouent à la balle, les autres pourchassent des oiseaux ou laissent maladroitement envoler ceux qu'ils tenaient dans leurs mains. Ses Silènes sont aussi bien curieux : l'un d'eux, aux chairs grasses et molles, à la face d'une ignoble laideur, est assis presque nu sur un rocher, et adresse les plus caressants sourires au petit Dionysos, qu'il tient sur ses genoux et qui se démène en pleurant et en poussant des cris. Un autre, au visage encadré d'une épaisse chevelure et d'une longue barbe, est assis sur une outre encore presque pleine, et, avant de l'ouvrir, jette au spectateur un regard d'effronterie hébétée.

Le vieil esclave reproduit ci-dessus (page 371) nous transporte décidément dans la vie de tous les jours. Le dos courbé, la marche traînante, il accompagne son maître au gymnase et tient à la main l'aryballe pleine d'huile, le strigile et les gantelets. Impossible de mieux exprimer la paresse, l'avilissement et la rouerie sournoise qui sont, en tout temps et en tout pays, les fruits de la servitude.

Il serait trop long d'énumérer, encore plus de décrire tout ce qu'il y a d'intéressant dans la vitrine de M. Lecuyer. Citons cependant encore une femme debout, noblement drapée dans son himation et ne montrant qu'une partie de son visage, comme le faisaient les Thébaines et comme le font aujourd'hui les Turques; un jeune éphèbe nu, le pétasos sur l'épaule, le front surmonté de la couronne de feuillage destinée à donner à la tête un peu de fraîcheur; enfin deux terres cuites qui proviennent de fabriques dont les produits sont fort rares : Athènes et Hermione en Argolide. La première, l'Athénienne, est une jongleuse entièrement nue et qui passe la jambe à travers un cerceau qu'elle tient dans ses deux mains; la tête surtout en est

très fine (page 373). La seconde est une caricature troussée avec la verve la plus spirituelle : un pancratiaste s'avance vers son adversaire; il tend en avant ses mains, garnies de courroies et de morceaux de plomb destinés à rendre les coups plus terribles. Son nez écrasé, ses oreilles toutes tuméfiées, ses lèvres injectées



Femme assise. Terre cuite de la collection de M. Bellon.

de sang, font de sa tête quelque chose d'informe et de hideux. L'exagération des muscles du torse contraste singulièrement avec la maigreur des jambes, petites, sèches, incapables de porter un tel corps. L'effet comique est irrésistible, la science des formes étonnante.

La vitrine de M. Bellon contient une des plus jolies figurines de Tanagre qui soient au Trocadéro : c'est une femme assise sur

un rocher, une Déméter douloureuse si l'on veut ; tout enveloppée d'un ample himation à travers la fine étoffe duquel on distingue les formes du corps, elle incline, avec une expression de douce mélancolie, sa tête encadrée dans les plis du voile, comme celles des madones de Cimabuë ; le modelé est ferme et sobre, l'aspect sévère et vraiment grand (page 375). Une autre promeneuse voilée, la tête penchée par une tristesse assagie, est également fort élégante. Un masque de vieillard au front osseux et sillonné de rides, aux traits ressentis, à la longue barbe blanche, est d'une exécution puissante.

De toutes les terres cuites béotiennes de M. Gréau, celle que je préfère est un vieux Silène assis sur un rocher, et dont la pose abandonnée et somnolente est suffisamment expliquée par l'outre à moitié dégonflée sur laquelle il pose sa main. La facture est large, et la fatigue de l'ivresse exprimée sans exagération, sans grossièreté, sans que les lignes deviennent disgracieuses. Une femme assise, tenant l'Amour sur ses genoux, est d'une attitude fort élégante, mais l'Amour lui-même est gauchement posé, tout à l'heure il va tomber à terre : sans doute c'est un de ces accessoires qu'il arrivait parfois aux coroplastes d'ajouter au gré de leur caprice, et sans qu'ils eussent été prévus par le modeleur de la maquette primitive. Une figurine de très petite dimension, une danseuse voilée et qui jette hardiment son pied en avant, me paraît une œuvre plus complètement réussie : la pose en est gracieuse et le mouvement bien rendu. Ce type de la danseuse voilée est fréquent parmi les terres cuites de Béotie, mais l'exemplaire de M. Gréau est le plus joli que je connaisse.

M. de Bammeville possède un groupe un peu lourd comme facture, mais curieux comme sujet, un Silène entraînant une Bacchante court vêtue et qui se laisse assez volontiers conduire. La même composition se retrouve en plus petit sur un miroir de Corinthe : sans doute c'était un motif courant et dont on s'inspirait dans les ateliers d'industries diverses. Le fait ne devait pas être rare, et M. Gréau possède précisément une

plaque en terre cuite sur laquelle est figurée en relief le combat d'un guerrier contre une Amazone et qui a pu également servir



Bacchante. Terre cuite de la collection de M. Rayet.

de modèle à des ouvriers en bronze et à des fabricants de terres cuites. Pour en revenir à la vitrine de M. de Bammeville, une joueuse de balle, assise sur un rocher, est d'une pose très jolie.

Mais le morceau capital de la collection est une vieille nourrice, la tête enfoncée dans les épaules, le dos voûté, les joues grasses et pendantes, et qui sourit avec bonhomie à un enfant emmaillotté posé sur ses genoux. Une nourrice toute semblable, et sans doute sortie du même moule, se trouve dans la collection peu nombreuse, mais choisie avec le goût le plus sûr, qu'expose M. E. Piot; il est curieux de constater combien la retouche faite à l'ébauchoir a rendu différente, dans ces deux figurines pareilles, l'expression du visage. Au lieu de la placidité bonasse et sénile de la première, nous trouvons dans la seconde une tendresse attentive et grave. A côté de cette bonne vieille, M. Piot expose une jeune femme debout, très gracieuse de tournure, et dont la figure a conservé sans altération le glacis délicat dont le coroplaste l'avait couverte; une autre jeune femme debout aussi, mais noircie par le feu du bûcher, est une des premières figurines tanagréennes rapportées en France et est restée une des plus jolies; une femme qui marche d'une allure rapide, le corps cambré en arrière, un large chapeau à la main, provient d'un tombeau de Corinthe et est d'une allure fort originale. Le voisin de M. Piot, M. de Hirsch, possède aussi une intéressante figurine tanagréenne : c'est une simple tête, voilée et portée sur un pied rond. L'exécution n'en est pas très fine, mais l'arrangement du voile est très ingénieux et donne à la figure une grande dignité.

Ma collection ne contient qu'un petit nombre de figurines tanagréennes; mais on me pardonnera, je l'espère, de ne pas les trouver indignes d'un regard : si je les ai acquises, si même j'ai fait pour telle ou telle de vraies folies, n'est-il pas évident que c'est parce qu'elles me semblaient intéressantes? Celle qui a mes préférences est la jeune femme reproduite à la page précédente. Vêtue d'une tunique blanche et d'un himation qu'elle a rejeté en arrière, elle porte en sautoir sur la poitrine la nébride des Bacchantes; son bras droit, nu, est orné d'un bracelet doré et des boucles dorées également pendent à ses oreilles : sa chevelure est montée et bouffée de manière à

donner à la tête plus de hauteur. La fermeté de l'attitude, la crânerie avec laquelle le poing gauche s'appuie sur la hanche, le ventre porté en avant, la sensualité du visage, trahissent la courtisane. Les lignes sont belles et élégantes, et la rare conservation des couleurs ajoute encore à leur charme. Auprès de la Bacchante est une joueuse d'osselets, accroupie et appuyant sa main droite contre le sol ; la tête dressée et l'œil bien ouvert, elle attend le coup que va jouer son adversaire. Les formes sont plus larges et plus pleines qu'elles ne le sont d'ordinaire dans les figurines de Tanagre, les lignes ont plus d'enveloppe et la statuette est conçue davantage comme une statue. Un vieux Silène, assis sur une outre presque vide et qui, la tête dans les épaules, l'air hébété et guilleret, offre amicalement à boire aux passants, est une charge d'un amusant caractère.

IV.

C'est vers le milieu du quatrième siècle que commence à Tanagre l'habitude de déposer des figurines dans les tombes : c'est plus tard encore, vers le commencement du troisième siècle, que cet usage fait son apparition en Asie Mineure. Les plus anciennes des terres cuites asiatiques sont en effet dessinées d'après les règles mises en honneur par Lysippe et par son école : les corps y sont allongés à l'extrême, les têtes petites. Il y a là même quelque chose qui choque et qui met en défiance, surtout quand on vient d'admirer des figurines tanagréennes. Mais un allongement des corps s'observe aussi dans de nombreux bronzes de l'époque macédonienne, et la réduction des têtes à des dimensions minuscules se voit jusque dans des œuvres en marbre, par exemple dans l'Hercule Farnèse. La matière et l'exécution ne sont pas non plus les mêmes que dans les figurines de la Béotie. L'argile blanche, savonneuse au toucher, ductile et facile à cuire qui est si abondante à Tanagra, n'exis-

tait point en Asie Mineure : les coroplastes s'y sont servis de la boue charriée par les fleuves et qui provient du lavage des argiles rouges pailletées de mica qui forment les terres du haut pays; cette boue leur a fourni une pâte céramique plus courte et plus rêche que l'autre, mais aussi plus fine, plus serrée et susceptible de prendre par la cuisson une très grande dureté; cette pâte n'est d'ailleurs pas semblable dans toutes les localités, et l'aspect seul de la matière permet de distinguer dans les terres cuites d'Asie Mineure un assez grand nombre de fabriques distinctes. Ce peu de plasticité de l'argile n'a pas moins contribué que le goût plus raffiné du temps à donner aux terres cuites de Pergame, de Smyrne, de Magnésie de Méandre (1) et de Milet, un caractère d'art tout différent de celui des terres cuites béotiennes : plus rien de cette bonhomie, de ce laisser-aller charmant, de ces accents spirituels et fantaisistes que donne la retouche, mais des figurines tirées de moules faits avec le plus grand soin, et auxquelles il a suffi, avant de les mettre au four, de coller certaines parties détachées et de donner du poli. Souvent même, et particulièrement dans la fabrique de Smyrne, les moules ont dû être obtenus par le surmoulage de petits bronzes; d'autres fois les maquettes qui ont servi à les faire n'étaient que des réductions de grandes statues. Aussi ne devons-nous point chercher dans la céramique d'Asie Mineure les renseignements intimes que nous avons trouvés dans celle de Tanagre : nous sommes en présence de figurines qui ont fait toilette pour paraître en public, qui n'oublient point qu'on les regarde et qui prennent des poses; dans la plupart nous sentons l'effort et la recherche, dans quelques-unes même la prétention. L'intérêt qu'elles ont pour nous, elles le doivent, les unes à leur étroite parenté avec la statuaire contemporaine, les autres aux informations qu'elles fournissent sur le curieux travail de syncré-

(1) [Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, O. Rayet avait écrit « d'Éphèse »; mais il reconnut, avant de réimprimer son travail, que la provenance d'Éphèse était une invention des marchands.] (Voir *Gazette archéologique*, 1878, p. 201. — S. R.).

tisme mythologique qui a commencé en Asie Mineure avec la conquête d'Alexandre et a continué jusqu'au triomphe du christianisme.

Les premiers débris de l'industrie figuline asiatique qui aient été connus sont les fragments trouvés en 1845 par



Hercule et Omphale. Terre cuite dorée de la collection de M. Lecuyer.

M. Barker, et en 1852 par M. Langlois dans le monticule de Geuzluk-Kaléci, sous les murs de l'ancienne Tarse : les uns sont aujourd'hui au British Museum, les autres au Louvre. M. Gréau exposait aussi quelques fragments de même origine, entre autre une très belle tête d'Hercule Tarsien, couronnée de feuillage. Pendant longtemps on n'a recueilli dans les villes du littoral de la mer Égée que des têtes détachées des figurines auxquelles elles avaient appartenu : M. Lecuyer possède de ces têtes une série très nombreuse et qui pourrait permettre des étu-

des fort intéressantes sur les coiffures antiques. Ce n'est guère que depuis deux ans que des marchands grecs sont venus exploiter la mine dont les paysans turcs tiraient un si mauvais parti; leurs fouilles plus adroitement conduites ont amené la découverte à Smyrne, à Pergame, à Mylasa et ailleurs encore de terres cuites tout à fait intactes ou faciles à restaurer, et qui ont été apportées en Europe sous le nom impropre de terres cuites d'Éphèse. Le Trocadéro en renferme une suite assez nombreuse.

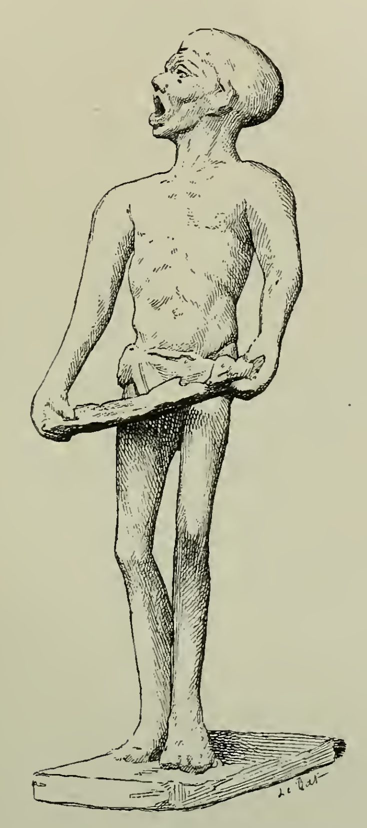
C'est de Smyrne que provient le groupe entièrement doré exposé par M. Lecuyer : un personnage barbu, Hercule, tel que l'a figuré l'école asiatique, et une femme dans laquelle, vu la provenance du monument, on ne peut reconnaître qu'Omphale, sont assis sur le bord d'un de ces petits lits (κλῖναι) dont on se servait dans les festins. Le héros passe familièrement le bras sur l'épaule de sa compagne qui se presse contre lui et lui prodigue ses plus doux regards, ses plus tendres caresses. Les formes sont allongées et élégantes, les lignes harmonieuses; la tête d'Omphale est très fine et très expressive.

Le groupe de M. Lecuyer est traité en bas-relief; l'Aphrodite Anadyomène de M. Bellon, également sortie de la nécropole de Smyrne, est au contraire une figure de ronde bosse. Nous la reproduisons à la page 359. La jeune déesse, debout et nue, rassemble dans sa main droite une partie de ses longs cheveux, et se regarde dans un miroir qu'elle tient de la main gauche. La pose est souple et gracieuse, le visage d'une délicieuse pureté; le corps est celui d'une toute jeune fille, la poitrine encore étroite, les seins à peine formés, la taille longue et les hanches empâtées : l'art grec n'a presque jamais reproduit les formes grêles et imparfaites de l'extrême jeunesse, et leur imitation dans une œuvre aussi soignée est un fait digne de remarque.

J'aime moins l'Aphrodite de M. de Hirsch, sortant de la mer, elle aussi, et ayant l'Amour à côté d'elle : les formes en sont un peu lourdes; en revanche le génie bachique du même ama-

teur est d'un mouvement très heureux et d'une facture excellente.

M. de Hirsch, M. Bellon, M. Lecuyer, ne possèdent chacun qu'une ou deux statuettes d'Asie Mineure; M. Gréau, à lui



Marchand forain. Terre cuite de la collection de M. Rayet.

tout seul, en a une vingtaine. Sa petite Aphrodite, debout et nue, qui relève la jambe droite pour retirer un grain de sable resté collé à son pied, est d'un modelé un peu rond, mais d'une silhouette très originale et très jolie. Un Amour, nonchalamment appuyé sur un cippe, a quelque chose de l'élégance du fameux Satyre de Praxitèle; un second Amour, tenant dans

la main gauche une œnochoé et ayant auprès de lui un dauphin, n'est pas moins gracieux que le précédent. Une Artémis debout, avec un cerf couché auprès d'elle, une Cybèle assise sur un trône, entre deux lions, et un Amour enfant jouant avec un paon qui fait la roue, sont surtout intéressants au point de vue mythologique; un bouffon, debout et gesticulant, est d'une invention fort originale.

M. Gréau considère sans doute comme la pièce capitale de sa collection une tête de Satyre ou de Pan, en terre à modeler, de grandeur nature, qui a été apportée de Smyrne. Cette tête a excité, dès l'ouverture des salles du Trocadéro, des discussions sans fin entre les amateurs, aussi bien ceux de l'art moderne que ceux de l'art antique. Beaucoup, le plus grand nombre même, sont portés à attribuer ce curieux fragment soit à la fin du seizième ou aux premières années du dix-septième siècle, soit même au dix-huitième; ils allèguent la sécheresse du travail, poussée dans certains détails, le nez par exemple, jusqu'à la pauvreté, et une recherche de l'effet qui trahit une époque de décadence; ils observent que l'implantation horizontale de la barbe et l'indication minutieuse des cheveux sont peu conformes aux traditions de l'art antique, que les feuilles entremêlées à la chevelure, sorte de compromis entre celle de la vigne et du figuier, trahissent une hésitation singulière; ils font remarquer, enfin, combien la facture de cette terre cuite ressemble à celle d'un Pan en bronze du seizième siècle, exposé par M. Piot. Fort bien, répondent leurs adversaires : ces défauts, que vous signalez, nous les voyons également : mais ils existent aussi à la fin de l'époque macédonienne : alors aussi les formes sont sèches et maigres, le goût mesquin, l'étude insuffisante. Il ne faut pas d'ailleurs pousser trop loin la sévérité. Un peu de maigreur n'est-il pas naturel dans la tête d'un être dont le prototype est le bouc? D'ailleurs, à côté de certaines parties où le modelé n'est pas serré d'assez près, il y en a d'autres où l'on sent une consciencieuse étude et un effort méritoire : les sourcils froncés, les yeux sensuels, les paupières fatiguées, les

lèvres frémissantes, sont des morceaux modelés d'une main



Miroir gréco-italien. Collection de M. Benjamin Fillon.

très habile. Quant à l'implantation de la barbe, elle est figurée

de même sur certains masques comiques; le soin minutieux avec lequel sont indiqués les cheveux s'explique suffisamment par les facilités préliminaires que la matière employée offrait au modeleur. Et puis, un artiste moderne n'aurait-il pas davantage encore cherché le pittoresque? n'aurait-il pas contourné plus bizarrement la bouche, fait saillir avec plus de relief les muscles du cou, froissé plus curieusement ces feuilles entremêlées à la chevelure, et dont le dessin est si simple, les plans si unis? Une autre chose à considérer, c'est la matière : la terre est foncée en couleur, serrée, dure et lourde; la cassure a une netteté métallique : elle ne ressemble à aucune des terres employées en Italie au seizième et au dix-septième siècle : celles-ci sont plus jaunes, moins compactes, et leurs cassures s'émoussent et s'effritent aisément. Ne serait-il point surprenant, si notre tête est moderne, que nous n'en sachions aucune où la matière soit analogue? Les connaisseurs, qui distinguent si bien la fabrique d'un plat en faïence, ne devraient-ils pas pouvoir nous dire sans hésitation de quel atelier sort cette œuvre autrement importante? L'impuissance où ils se trouvent n'est-elle pas significative?

Tels sont les arguments invoqués de part et d'autre : aucun ne me paraît décisif. Heureux ceux pour lesquels aucune question n'est embarrassante et qui ont réponse à tout! pour moi, je l'avoue humblement, je n'ai pas en moi tant de confiance, le doute ne me semble pas chose humiliante, et je ne prétends aucunement à l'infaillibilité. Jusqu'à ce que l'on m'apporte, en faveur d'une opinion ou de l'autre, un argument péremptoire, je tiens à réserver mon jugement. Aussi bien la question ne peut, je crois, être tranchée que par une enquête sur l'origine de la pièce suspectée, et les amis de l'antiquité ne sauraient trop presser M. Gréau d'en faire une.

C'est encore à l'art de l'Asie Mineure qu'appartient la tête d'Hercule de M. Piot; elle est conforme au type créé par Lysippe et modelée avec une grande énergie; une tête juvénile et également asiatique est aussi d'un beau caractère. A côté, M. Piot

expose d'autres têtes, cypriotes celles-là, et qui sont bien belles, surtout les deux de Déméter assise et voilée (1); je ne sais d'où provient celle, également curieuse, d'une déesse à la figure jeune et souriante, aux longs cheveux bouclés, surmontés d'une haute couronne. Ce sont aussi de vraies merveilles que ces deux lampes de terre, l'une décorée d'une tête de nègre



Fillette jouant avec une poule. Terre cuite de la collection de M. Rayet.

pleine d'accent, l'autre où un buste d'Apollon, d'une grâce toute féminine, est si ingénieusement agencé avec la lyre placée derrière.

On ne s'attend guère à rencontrer au milieu de l'exposition égyptienne l'une des plus charmantes figurines grecques du troisième siècle. Quoi de plus spirituel pourtant et de plus délicat que l'Éole trouvé dans un tombeau de Rosette? Nu et à demi couché, le jeune dieu entr'ouvre une des outres qui contiennent les Vents, et pendant que ces deux mains compriment l'orifice

(1) Une de ces têtes a été publiée dans les *Monuments Grecs*, 1874.

distendu par l'effort de l'air, son regard malicieux suit gaiement dans l'espace la direction que va prendre le prisonnier; l'adresse avec laquelle l'artiste a su faire sentir, voir en quelque sorte, le souffle fugitif, la clarté avec laquelle il a rattaché toute l'action à ce sujet insaisissable, est vraiment chose merveilleuse.

Je n'ai moi-même exposé, en fait de terres cuites d'Asie Mineure, qu'un très petit nombre de pièces. Les plus curieuses sont quatre statuettes grotesques, où l'effet comique est produit par la maigreur extrême des membres, l'exagération toujours spirituelle et discrète des gestes, et la laideur expressive des figures. La plus réussie de ces caricatures est le marchand forain dont le croquis est joint à ces lignes (page 383). Vêtu d'un simple caleçon, il tient devant lui, appuyée contre son ventre, une corbeille évasée dont il ne subsiste plus qu'un morceau, et, le buste renversé en arrière, la poitrine gonflée, la tête au vent et la bouche ouverte, il crie sa marchandise. Un saltimbanque, vêtu d'une sorte de blouse et d'un pantalon court, est surtout curieux à cause de son costume. Une sorte de crieur public, une bourse à la main, paraît faire une proclamation. Un joueur de balle complète la série. Il est singulier de voir avec quel soin et quelle science, dans ces simples charges lestement troussées, l'artiste a rendu la charpente du corps humain et les détails essentiels de l'anatomie.

Le petit groupe qui est reproduit page 387 nous ramène au sourire discret et bénin. Une petite fillette accroupie caresse tendrement une poule, si tendrement qu'elle l'étouffe. La joie naïve de l'enfant fait le plus amusant contraste avec la mine piteuse de l'oiseau, qui n'est pas du tout à son aise et baisse tristement la queue. Le groupe est d'ailleurs très ingénieusement composé.

Les terres cuites de Béotie et d'Asie Mineure ont fait complètement oublier celles, si prisées jadis, de la Cyrénaïque et de la Grande Grèce. Assurément ces dernières sont presque toujours très inférieures, et comme invention et comme facture. De

loin en loin, cependant, on en trouve de bien belles. L'Aphrodite debout et demi-nue qui, du cabinet du vicomte de Janzé, a passé dans celui de M. Dutuit, n'est-elle pas bien posée et d'un savant modelé? (1). Je lui préfère néanmoins, et de beaucoup, la femme assise et ajustant la chevelure, qui est un des joyaux de la collection Paravey. Elle a la simplicité, l'abandon et la grâce des plus ravissantes figures de Tanagre.

J'aurais encore beaucoup à dire sur cette exposition, qui paraissait plus riche et plus belle à mesure qu'on l'étudiait de plus près. Ni les poids attiques et éginétiques de M. Hoffmann, ni les monnaies de MM. de Hirsch et Dutuit ne rentraient dans mon cadre. Mais j'aurais souhaité parler des camées et intailles de M. de Montigny, rare et nombreuse suite s'étendant depuis les pierres en forme de scarabées du sixième siècle jusqu'aux abraxas du Bas-Empire, ainsi que des bijoux du Bosphore Cimmérien envoyés par M. Lemmé; je tiens du moins à mentionner en deux mots les verres et surtout la magnifique coupe jaspée de M. Edouard André, la collection si variée et si instructive de M. Gréau, et celle moins nombreuse, mais fort belle encore, de M. Bellon. Je veux aussi, en terminant, signaler deux monuments qui, trouvés au centre de l'Italie, presque en vue des murs de Rome, et ne remontant ni l'un ni l'autre plus haut que la fin du troisième siècle ou le commencement du deuxième, se rattachent néanmoins par une filiation directe à la Grèce; ces deux monuments, l'un et l'autre ornés de gravures au trait, sont la ciste prénestine de M. Dutuit et le miroir de M. Benjamin Fillon. La ciste de M. Dutuit représente une suite de scènes mythologiques rendues avec une liberté toute naturelle dans un pays où la religion de la Grèce n'était qu'un motif de décor. Sur le miroir de M. Fillon est figuré le châtiment du géant Amycos par Castor et Pollux. Comme sur tous les miroirs italiens, l'exécution est un peu lâchée; mais la

(1) Elle a été publiée par M. de Witte, *Collection Janzé*, et par M. F. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, février 1866.

composition est belle et le dessin de grand style. Nous saisissons ici sur le fait la transition de l'art grec à l'art romain, et nous arrivons sur les limites du domaine où M. Fillon s'est chargé de guider nos lecteurs (1).

(1) Voir dans le volume intitulé : *Les Beaux-Arts et les arts décoratifs à l'exposition universelle de* 1878, la notice de M. B. Fillon sur *L'art romain et ses dégénérescences* (t. II, p. 102-125).

XIX

LE FORUM ROMAIN

ET LES FORUMS DES CÉSARS (1).

État actuel des découvertes et étude restaurée, par FERDINAND DUTERT, *ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome.* In-folio de 44 pages et 14 planches. Paris, A. LÉVY, 1876.

Peu de problèmes géographiques ont fait noircir autant de papier, remuer autant de textes, échanger autant d'arguments contradictoires, voire même autant d'injures pédantes, que la topographie du forum romain. Archéologues sans connaissances architecturales, architectes sans connaissances archéologiques, ont, depuis un siècle, torturé à qui mieux mieux les passages des auteurs et le témoignage des lieux mêmes, transporté à l'envi les monuments de droite et de gauche, dessiné sur le papier des édifices impossibles. Sans compter les fantaisies brillantes, mais absurdes, de ceux qui, comme Huyot, n'ont vu dans la question qu'un prétexte à beaux coups de tire-ligne, il n'y a pas moins, sur la topographie du Forum, de six systèmes sérieusement étudiés et dignes d'une discussion, ceux

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er Mai 1877.

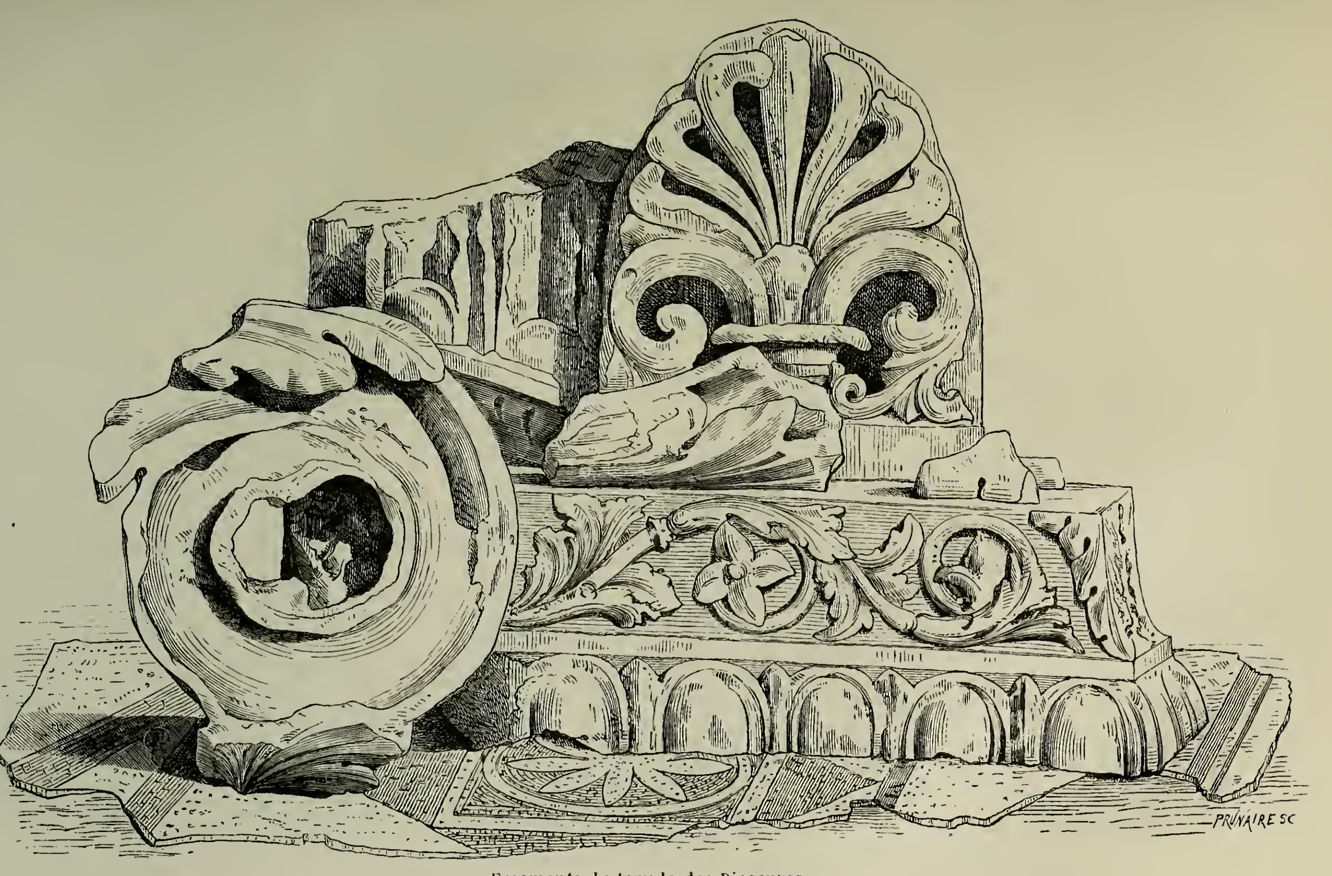
de Fea, de Nibby, de Canina, de Bunsen, de Becker et de M. Dyer. C'est que, pendant longtemps, si ce qu'il y avait de restes antiques visibles sur le terrain suffisait à piquer la curiosité, à faire naître les questions et à fournir matière à controverse, ce n'était point assez pour lever les doutes et montrer d'une manière incontestable la solution des problèmes.

Depuis cinq ans, cependant, l'état des choses a beaucoup changé. Aussitôt installé à Rome, le gouvernement italien a fait faire sur le Forum des fouilles considérables. Ces fouilles, dirigées par un ingénieur actif et doué d'un remarquable flair, M. Pietro Rosa, ont achevé de mettre au jour toute la surface de la place, sauf les édifices qui la bordaient sur un de ses longs côtés, au nord-est. M. Dutert a eu l'heureuse fortune de pouvoir suivre ces travaux jour par jour; il a relevé, au fur et à mesure que la pioche les dégageait, les moindres restes en place: il a dessiné tous les fragments épars dans la terre et en a noté le gisement; il a enfin participé à ce que l'on peut appeler l'émotion des fouilles, vu tour à tour tel système s'écrouler brusquement devant les trouvailles, telle hypothèse naître au contraire, prendre corps peu à peu, puis devenir une certitude : manière incomparable de se former une opinion raisonnée, car on est ainsi forcé d'examiner attentivement et d'apprécier à sa juste valeur chaque élément d'information, de toucher du doigt toutes les difficultés et de noter jusqu'au moindre indice.

Ce sont les résultats de ces patientes et laborieuses recherches que M. Dutert a condensés dans le volume que j'ai le plaisir de signaler aujourd'hui à l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire et aux arts de l'antiquité. Ils sont exposés dans une langue sobre, claire, précise, sans prétention, la langue dont se servent les esprits justes, habitués à ne pas se payer de mots, à serrer de près les choses, et à procéder avec prudence et méthode.

L'ouvrage est divisé naturellement en trois chapitres :

1° La description des restes encore en place;



Fragments du temple des Dioscures.

2° La restauration topographique et l'identification des ruines existantes avec les monuments anciens mentionnés par les textes :

3° La restauration architecturale des parties les plus intéressantes de ces monuments.

Mes lecteurs n'attendent pas de moi un examen détaillé du système adopté par M. Dutert. Cet examen demanderait une place dont je ne dispose point et un appareil d'érudition qui ne serait point de mise ici. Il me suffira de dire que l'auteur est bien au courant des travaux archéologiques faits jusqu'à ce jour, notamment de ceux de Nibby, de Canina, de Becker et de celui de M. Dyer, l'un des plus clairs et des meilleurs. Avec M. Dyer, il adopte pour le Forum la forme d'un triangle allongé et peu régulier : cette forme est clairement indiquée par les fouilles. Il a bien démêlé l'enchevêtrement des temples situés immédiatement au-dessous du Tabularium, ceux de Vespasien, de Saturne et de la Concorde ; la place qu'il attribue au Comitium et aux Rostres, immédiatement au-dessous de ce dernier temple, est certainement la bonne. Du côté sud-ouest du Forum, où les fouilles de M. Rosa se sont surtout étendues, sa restauration peut être considérée comme définitive. La basilique Julia a pris sa vraie place et ses dimensions exactes, entre le Vicus Jugarius et le Vicus Tuscus. Le temple qui lui fait suite porte sur le plan nouveau, comme sur ceux de Fea et de Dyer, son véritable nom, celui de temple des Dioscures ; il faudra bien encore cinquante ans pour que l'on perde l'habitude de le confondre avec le temple de Jupiter Stator. Rappelons, à ce propos, que lorsque M. Coquart eut l'heureuse idée de faire reproduire en plâtre, dans la cour vitrée de l'École des Beaux-Arts, deux colonnes de l'entablement des Dioscures, ce furent les fragments dessinés en place par M. Dutert et les moulages faits à Rome sous sa direction qui permirent de reconstituer en entier le chapiteau.

Le temple rond de Vesta, que l'on a cherché partout, et le temple de Jules César sont aujourd'hui reconnaissables à l'ex-

trémité du Forum où M. Dyer les avait déjà marqués à leur vraie place.

De l'autre côté du Forum, celui du nord-est, M. Dutert place beaucoup mieux que M. Dyer la Basilique Æmilia et la Curie : le plan exact de ces deux édifices est d'ailleurs encore impossible à dresser. Quant à l'ordre des divers Forums impériaux, il était déjà connu avec assez de certitude, et, sur ce point, les modifications apportées par M. Dutert aux plans antérieurs ont moins d'importance.

Les planches comprennent des plans, des élévations, des coupes, état actuel et état restauré, et quelques détails : le chapiteau du temple des Dioscures et l'entablement de ce temple et de celui de la Concorde. Elles sont gravées d'une manière très satisfaisante ; il faut surtout louer une grande vue du Forum, eau-forte de M. Housselin, et les deux planches d'entablements. Peut-être est-il regrettable que l'auteur et l'éditeur aient cru devoir épargner la dépense de temps et d'argent nécessaire pour le rendu *à l'effet* du chapiteau des Dioscures. Ce chapiteau, le plus beau qu'aient sculpté les Romains, méritait mieux qu'un dessin ombré à la machine. Mais c'est là un détail d'une bien minime importance, et qui ne diminue en rien la haute valeur de l'ouvrage. Le succès que le livre de M. Dutert a déjà obtenu, et qui ne peut manquer d'être durable, fait l'éloge à la fois du public et de l'auteur : il montre que si l'un se rend compte des exigences de plus en plus grandes de la science, le public, à son tour, sait bien vite discerner et apprécier, comme ils le méritent, les travaux qui témoignent d'un labeur consciencieux et de connaissances solides.

XX.

ADRIEN DE LONGPÉRIER (1).

En deux hivers deux coups terribles ont frappé l'archéologie française. Janvier 1881 nous a enlevé Auguste Mariette; il y a quelques jours, le 14 janvier, M. de Longpérier succombait, après une longue et douloureuse maladie. Et si la renommée du second de ces hommes était moins répandue, si la marche en avant qu'il a fait faire à la science est moins longue, le vide que creuse sa mort n'en sera pas moins difficile à combler. Mariette revit en M. Maspéro, et celui-ci, avec le flair et l'énergie de son prédécesseur, a sur lui l'avantage d'une logique plus sûre et d'une instruction plus solide. Mais les aptitudes intellectuelles qui distinguaient M. de Longpérier ne sont point de celles qui se retrouvent communément : je ne lui vois point de successeur, et sa place dans les rangs ne sera sans doute pas de sitôt occupée.

Henri-Adrien Prévost de Longpérier était né à Paris le 21 septembre 1816 : il avait donc seulement soixante-cinq ans. Sa famille, ancienne, riche et considérée, avait ses biens patrimoniaux près de Meaux, et c'est là que le jeune Adrien fut élevé.

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er Février 1882.

Son père, homme intelligent et instruit, longtemps maire de la ville de Meaux, ne voulut l'envoyer dans aucun collège et se chargea seul de son éducation. L'intelligence précoce de l'enfant grandit ainsi en plein air, ballottée par tous les vents du ciel, tantôt poussée par un caprice vers une science, tantôt ramenée vers une autre par un caprice nouveau, libre dans tous ses mouvements, ne connaissant de l'étude que ce qu'elle a de séduisant, le charme de la curiosité satisfaite, loin de la contrainte de la vie scolaire, contrainte maussade et rebutante sans doute, mais utile pourtant : car elle seule donne la persévérance au labeur, la discipline intellectuelle, la méthode scientifique. Il y avait d'ailleurs plaisir à le laisser papillonner ainsi, s'égarer dans tous les sentiers des connaissances humaines, manifester au sujet de tout un esprit d'observation étonnant, passer du dessin à la musique, du latin à l'hébreu et au grec : il réussissait à tout, il apprenait tout avec une facilité inouïe et n'oubliait rien. Mais c'était la numismatique qui l'attirait le plus : sa sagacité instinctive trouvait à la solution des petits problèmes d'appréciation, de classification et de lecture que chaque pièce soulève, un charme tout particulier : cette chasse aux objets à laquelle se livre le collectionneur convenait bien à son activité indépendante et fantaisiste. Il achetait des médailles, il en recevait en cadeau de tous les siens; monnaies romaines, grecques, orientales, modernes ou du moyen âge, il prenait tout, et peu à peu il se forma ainsi une collection sans grande valeur marchande, mais variée et excellente pour l'étude. Lorsque, devenu jeune homme, il dut faire choix d'une carrière, c'est pour celle de numismate qu'il se décida. En 1835, à dix-neuf ans, il entra comme employé au cabinet des médailles, où il resta onze ans. Les premiers travaux qu'il y fit attestaient tant de savoir que moins de trois ans après, en 1838, la Société des Antiquaires de France l'élut un de ses membres. C'était surtout vers les monnaies orientales et les monnaies françaises, deux séries dont aucun de ses chefs n'était en état de s'occuper, que son attention s'était tournée. En 1840, il publia un *Essai sur les monnaies des*

rois perses de la dynastie sassanide. Ces études de numismatique orientale lui demeurèrent toujours chères, même lorsque d'autres fonctions occupèrent la majeure partie de son temps. En 1853, il écrivit encore un *Mémoire sur la chronologie et l'iconographie des rois parthes arsacides*, travail érudit et important : mais quelques erreurs peu graves qui s'y étaient glissées le désespérèrent à tel point qu'il fit par la suite son possible pour en retirer du commerce tous les exemplaires. Enfin, en 1868, dans un article de la *Revue numismatique*, il déchiffrait les premières légendes de monnaies himyaritiques, celles frappées à Raïdan dans l'Yémen. Ce n'est pas que la numismatique classique ne l'intéressât point : cette même année 1868, il publiait, toujours dans la *Revue numismatique*, une excellente monographie du *Trésor de Tarse;* en 1867, il donnait à la *Revue archéologique* des notes sur les représentations des fleuves sur les monnaies grecques. Mais c'était là un champ plus exploré, et où il avait moins de plaisir à s'aventurer. En revanche, la numismatique du moyen âge n'était encore que confusion et ténèbres; là il trouvait ample matière à la mise en œuvre de sa sagacité : il avait débuté en 1837 par une étude sur des *monnaies inédites de quelques prélats français;* par la suite il consacra encore aux types monétaires de la France de nombreux articles, et dans sa *Notice de la collection des monnaies françaises de M. Rousseau*, détermina l'âge et la place de bien des pièces non classées.

En 1846, M. de Longpérier entra au Louvre, comme conservateur adjoint des antiquités égyptiennes, à la place de Dubois, cet archéologue bizarre, qui se vantait de ne pas savoir un mot de grec et qui en savait assez pour fabriquer des inscriptions fausses, par pure gaminerie, pour s'amuser aux dépens de graves érudits comme Millin et Letronne. L'année suivante, en février 1847, les bas-reliefs trouvés à Khorsabad par M. Botta arrivaient au musée, et M. de Longpérier fut chargé de les mettre en place et d'en rédiger le catalogue. Il acheva cette double tâche dans l'année; il eut même le mérite de déchiffrer le premier sur

ces monuments, dont l'écriture était encore mystérieuse et que l'on faisait remonter à une antiquité fantastique, le nom du *roi Sargon, roi du pays d'Assour*. C'était le premier pas dans le déchiffrement des textes cunéiformes du type assyrien; il ne s'agissait plus que de continuer dans la voie si brillamment ouverte; mais il eût fallu s'appliquer longtemps, procéder avec lenteur, s'acharner aux difficultés, et ces besognes de longue haleine n'étaient pas son fait. Il s'arrêta et laissa à M. Jules Oppert la gloire à laquelle il eût pu prétendre.

En 1848, d'ailleurs, il changea de service : il devint conservateur du département des Antiques. A vrai dire, sa direction n'y fut pas aussi féconde en résultats que sa haute compétence archéologique eût pu le faire espérer. Ce brillant batteur d'estrade n'était pas apte au travail régulier, minutieux et monotone d'un administrateur; entretenir des rapports avec des gens de toutes conditions, marchands, dessinateurs, photographes, était pour la sensibilité presque féminine de ses nerfs un véritable supplice; se décider à une acquisition était un acte dont son esprit trop critique lui faisait sentir à l'excès les périls; il ne se résolvait qu'à regret, après de longues hésitations, et souvent laissait passer l'occasion propice. C'est ainsi que le Diadumène de Vaison et la collection Blacas lui échappèrent et allèrent à Londres. Il fut étranger et même tout à fait hostile à l'achat de la collection Campana en 1862. Ce n'est pas qu'il n'eût quelques bonnes raisons à alléguer en faveur de sa manière de voir : la personne que l'empereur chargea de traiter cette affaire était — le reproche paraîtra étrange — cent fois trop honnête : entre elle et le marquis italien, la partie n'était point égale. On laissa la Russie prélever sur la collection quelques-unes de ses pièces capitales : le vase de Cumes, par exemple; on acheta les yeux fermés bien des objets apocryphes, notamment certain lit en bronze sur lequel était couché le cadavre armé et casqué d'un guerrier étrusque; les quatre pieds du lit étaient formés de bouts de lance, le treillage de la couche se composait de rubans de tôle laminée, soigneusement couverts de vert-de-gris, et,

quant au cadavre et aux armes, ils devaient être fort étonnés de se trouver ensemble. D'autres objets, des vases surtout, et en grand nombre, avaient été tellement repeints qu'il était impossible de savoir s'il y avait sous le badigeon moderne quelque chose d'antique. Il fallut faire une expurgation sévère, décharger sur les musées de province des centaines et des centaines de pots de nulle valeur, en empiler dans les caves bon nombre d'autres que le marquis Campana avait fait fabriquer pour les distribuer généreusement aux visiteurs de ses galeries; en résumé, M. de Longpérier avait peut-être raison de croire qu'avec la même somme on eût pu avoir mieux. Mais ce n'était pas un motif pour regretter l'acquisition; car si elle n'eût point été faite, l'argent qu'elle coûta n'aurait certes point été donné au musée des Antiques. On n'avait pas à opter entre cela et autre chose, mais entre cela et rien. Une fois l'affaire faite, il en prit d'ailleurs délibérément son parti, et mit tout son zèle à disposer la collection dans la première salle du musée, au premier étage. Le public avait à peine eu le temps d'apprécier le bon goût de cette installation que M. de Nieuwerkerke la faisait bouleverser pour mettre à la place la galerie Lacaze, qu'on eût aussi bien pu loger ailleurs. Il fallut procéder à un aménagement nouveau dans les salles de l'ancien musée Charles X.

Une autre chose qui, dans ses fonctions de conservateur, répugnait profondément à M. de Longpérier, c'était la paperasserie. Faire des écritures, tenir à jour un inventaire, libeller des fiches et des étiquettes, toutes ces choses absolument indispensables l'exaspéraient. Depuis 1857, la Cour des comptes ayant réclamé que l'on fît le récolement des collections antiques, ce fut entre lui et M. de Nieuwerkerke une série presque ininterrompue de luttes, luttes dans lesquelles le surintendant, quoiqu'il eût pour lui l'autorité et la raison, ne parvint point à venir à bout de la force d'inertie, des ruses de tout genre de son subordonné. Celui-ci était d'ailleurs une puissance : depuis 1854, il était membre de l'Académie des inscriptions; il y était entré à trente-huit ans. La guerre se poursuivit ainsi onze ans, tantôt

sourde et tantôt aiguë, tantôt calmée par des réconciliations passagères, tantôt attisée par des personnes du dedans ou du dehors. Enfin en 1868, et pendant que M. Fröhner, qu'on lui avait adjoint pour l'aider et au besoin le combattre, rédigeait deux fort médiocres catalogues des statues et des inscriptions, M. de Longpérier donnait enfin la *Notice* de la première et plus considérable partie des bronzes, les figures et les représentations mythologiques et iconographiques. Ce petit volume de 224 pages, comprenant 1,022 numéros, est d'ailleurs, avec ses descriptions laconiques, mais précises, avec ses renvois brièvement indiqués, un modèle de ce genre d'ouvrages. Et plût au ciel que nous eussions l'équivalent pour les vases et pour les terres cuites! Quant au fameux inventaire, il n'était pas terminé. A la fin, M. de Nieuwerkerke n'y tint plus, et M. de Longpérier dut quitter le Louvre avec le titre de conservateur honoraire. M. Fröhner le suivit à peu de distance.

Un autre fruit du passage de M. de Longpérier aux Antiques fut le *Musée Napoléon III*. Ici l'auteur se trouvait à l'aise : l'ouvrage était un recueil de planches détachées, sans liaison entre elles, sans ordre; elles étaient accompagnées de notices très courtes, parfois quelques lignes seulement. Le but de cette publication était de faire connaître au public, un peu lassé de la solennité des marbres, tous ces menus objets qui étaient venus peu à peu changer l'aspect des galeries du Louvre et mettre sous les yeux de ses visiteurs une antiquité plus intime et plus vivante. Les planches, les unes gravées par M. Soudain, les autres mises en couleur par M. Régamey, étaient exécutées avec le plus grand soin : rarement, jamais peut-être jusque-là, il n'avait été donné de reproductions aussi fidèles des monuments antiques. Le texte avait les mêmes mérites que celui de la notice des bronzes. L'ouvrage eut un vif succès auprès des archéologues; mais l'auteur se fatigua, ou peut-être l'éditeur : des cent quarante livraisons promises, il n'en parut que vingt-cinq.

A partir du jour où il quitta le Louvre, M. de Longpérier vécut dans la retraite. Il n'en sortit qu'un moment, en 1878, pour

organiser l'exposition rétrospective du Trocadéro. Lui seul, grâce à sa grande réputation, à ses relations étendues, pouvait mener à bien cette œuvre compliquée et délicate. Il fut d'ailleurs puissamment aidé, pour la partie administrative, par le dévouement, l'activité, l'amabilité à toute épreuve de M. Gustave Schlumberger. L'exposition fermée, M. de Longpérier, dont la croix de commandeur avait, à l'applaudissement de tous, récompensé les efforts, se renferma de nouveau, et plus complètement encore, dans ce rôle d'érudit dilettante, de connaisseur, pour lequel la nature l'avait fait, en lui donnant un coup d'œil d'une sûreté merveilleuse et cette espèce d'instinct divinatoire qui fait, en quelque sorte au toucher, reconnaître l'objet faux. Il était fier, et justement, de cet instinct, et au fond de son cœur il le prisait plus haut encore que sa science si variée. Il disait volontiers que c'était là une qualité très rare, dont l'exercice ne fait qu'aiguiser la finesse, mais à l'absence de laquelle l'étude ne saurait suppléer. Tout le monde reconnaissait sa supériorité à cet égard, et de tous côtés on sollicitait ses avis, à propos d'une épée du douzième siècle comme d'un cylindre babylonien ou d'une terre cuite grecque. Il était le conseil, l'expert bénévole des grands amateurs parisiens. Je ne suis pas sûr que, du moins dans ses dernières années, où sa vue s'était fatiguée et sa méfiance accrue à l'extrême, toutes les condamnations prononcées par lui aient été justes; mais quand il avait déclaré un objet authentique, on pouvait, suivant l'expression populaire, dormir sur les deux oreilles et se moquer du qu'en dira-t-on. Il est sans exemple qu'il se soit laissé tromper. L'habitude de porter son attention sur les procédés techniques, le grand nombre de pièces fausses qu'il avait tenues dans les mains, lui avaient donné une telle expérience que le plus souvent il reconnaissait, non seulement la contrefaçon, mais l'atelier où elle avait été faite. Et quant aux choses vraiment antiques, il savait, du premier regard, distinguer ce qui en faisait l'intérêt, signaler les objets analogues, en indiquer la place exacte dans l'histoire et dans la géographie de l'art : ainsi, par exemple, dès son entrée au Lou-

vre, trouvant dans une armoire de débarras cette tête en calcaire peint que j'ai reproduite dans la première livraison de mes *Monuments de l'art antique*, et que tout le monde au musée regardait comme une œuvre de la fin de l'empire romain, il affirma, seul contre tous, que c'était un monument égyptien des toutes premières dynasties et l'un des plus importants qui eussent traversé les siècles. De même, dans une petite statuette en albâtre apportée de Bagdad, il reconnaissait, plus de quinze ans avant les fouilles de M. de Sarzec, les caractères de l'ancien art babylonien, dont cet objet était, dans toutes les collections de l'Europe, l'unique représentant.

S'il a peu écrit dans cette dernière période de sa vie, et sa santé de plus en plus atteinte, son âme brisée par une inguérissable douleur ne lui en laissaient guère ni la possibilité ni le goût, il donnait du moins avec une grâce charmante, une complaisance inépuisable, à tous ceux qui lui paraissaient avoir pour la science un amour sans arrière-pensée, de ces indications brèves qui sont comme des traits de lumière projetés sur la route à suivre pour arriver à la découverte. Il avait toujours un rapprochement à faire, un détail curieux à signaler à votre attention, un livre, un article oublié à vous rappeler, et aussi, pour assaisonner la conversation, pour lui ôter toute apparence de pédanterie, une anecdote plaisante à raconter, un trait piquant à décocher. Il était jaloux de dissimuler la profondeur de ses remarques sous la forme primesautière de la causerie mondaine. Il se laissait ainsi mettre au pillage avec l'insouciance et la bonne humeur de ces seigneurs colossalement riches du temps passé, qui n'avaient cure des voleries de leurs gens, bien sûrs qu'on aurait beau leur prendre, il leur resterait toujours assez. Il trouvait d'ailleurs à cela son avantage : la vérité, à laquelle il tenait par-dessus tout, faisait ainsi son chemin dans le monde sans qu'il eût de peine à prendre et de responsabilité à encourir. Il se passionnait néanmoins encore, et avec la vivacité d'un jeune homme, pour les grandes découvertes, comme pour ce trésor de Sanâ, dont son ami, M. Schlum-

berger, a fait une consciencieuse étude, et pour ces antiquités de Tello, dont l'intérêt capital lui faisait surmonter les douleurs de la maladie et triomphait de la répugnance qu'il avait à reparaître au Louvre après en avoir été expulsé. Cet amour ardent, exclusif, désintéressé pour la science, pour la lumière, ne s'est jamais démenti, et comme il l'avait lui-même, il l'exigeait des autres; sur cela il ne transigeait point. Les faux savants, les charlatans, les exploiteurs de tout genre lui inspiraient une haine vigoureuse, et il ne les classait pas bien loin de ces faussaires dont il contrecarrait si énergiquement les entreprises. Les uns et les autres lui ont fait une réputation de caractère difficile et jaloux. A cela je ne puis répondre qu'une chose : c'est que je lui ai connu des amis tout dévoués, dont quelques-uns lui étaient attachés depuis l'enfance, et que, quant à moi-même, que rien ni personne ne lui recommandait, j'ai toujours trouvé en lui une bienveillance agissante. Je tiens à déclarer ici la reconnaissance que je conserve à sa mémoire.

XXI

FRANÇOIS LENORMANT [1].

LEÇON D'OUVERTURE DU COURS D'ARCHÉOLOGIE PRÈS LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

Mesdames, Messieurs,

En remontant comme titulaire dans cette chaire où je me suis déjà, il y a dix ans, assis comme suppléant, je tromperais votre attente si je ne rendais tout d'abord hommage à la mémoire des deux savants qui ont porté en dernier lieu le titre de professeur d'archéologie près la Bibliothèque, Ernest Beulé et François Lenormant. Ce n'est pas seulement l'identité des fonctions successivement remplies qui invite à réunir ces deux hommes dans le même souvenir : l'histoire de leur carrière scientifique présente plus d'un trait commun. Parmi les titres de l'un et de l'autre, les explorations, les fouilles ont autant de part que les travaux de cabinet; tous deux ont été des savants de vie active et de plein air. Ils ont l'un et l'autre traversé l'existence à pleines voiles, le vent en poupe, et, de même que

(1) *Journal des Débats* du 9 Mars 1884.

Sainte-Beuve disait « l'heureux Beulé », on eût pu dire « l'heureux Lenormant »; et après que la fortune les eut poussés l'un et l'autre, avec une rapidité justifiée par leur mérite, aux honneurs et à la gloire, la mort, en les enlevant tous deux bien avant l'heure, par des coups également inattendus, aux applaudissements de leurs auditeurs, aux espérances du monde savant, à l'affection de leurs proches, est venue ajouter à tous ces points de contact un lien singulièrement tragique.

Vous rappeler le nom de Beulé est, en particulier pour moi, une obligation de reconnaissance. Lorsque je revins d'Asie Mineure, dans l'automne de 1873, je ne le connaissais presque point, et au fort de la crise politique qui sévissait à cette époque, alors que les deux partis auxquels nous appartenions s'observaient avec des regards chargés de haine, il ne me serait certes jamais venu à l'idée de m'adresser à lui et de rien attendre de sa protection. C'est lui-même qui vint me chercher dans la solitude un peu morose où je m'enfermais pour réparer les fatigues d'une longue campagne d'été, et qui, en me donnant accès à cette place, me permit d'exposer les résultats de mes recherches. Ce faisant, il me rendit un service que je n'oublierai jamais. Mais que de regrets la détermination prise par lui dut causer aux auditeurs ordinaires de ses cours! Que la parole du suppléant dut leur paraître timide et embarrassée, en comparaison de l'éloquence si ferme, si nette, si incisive de celui qu'il remplaçait! Et de quelles malédictions ne durent-ils pas charger la politique, la tortueuse et venimeuse politique qui avait fait sa proie du professeur aimé d'eux, et arrachait les dernières années de sa vie aux études qui pouvaient tant attendre encore de la clarté de son coup d'œil, de la précision de son jugement, de l'énergie de sa volonté!

Plus sage ou mieux guidé par sa bonne étoile, François Lenormant s'est tenu à l'écart de la politique. Ses relations de parenté, ses fréquentations d'homme du monde lui eussent rendu facile d'y prendre une part active, et assurément la promptitude avec laquelle il se rendait maître d'une question, la facilité de

sa parole, et, qualités plus rares et plus nécessaires à l'homme d'État, sa confiance en lui-même et la rapidité de sa décision, eussent pu rendre cette part importante. Mais, s'il prit parfois la plume, soit pour concilier à la Grèce la bienveillance de la nation française, soit pour exciter notre pays à défendre en Syrie nos intérêts confondus avec ceux mêmes de l'humanité, il y avait loin de ce rôle de conseiller désintéressé à une intervention pratique dans la conduite des affaires publiques. Jamais il ne se laissa tenter; les études auxquelles il s'était donné tout entier dès sa première jeunesse restèrent l'unique occupation de toute sa vie, et sur son lit de souffrance, ses dernières pensées étaient encore pour elles. Il a vécu dans la science et pour la science; son histoire est celle de ses travaux; et pour apprécier en lui l'archéologue, à peine aurons-nous besoin de nous rappeler deux ou trois détails de sa biographie.

Né à Paris le 27 janvier 1837, il fit toutes ses études sous la direction de son père, qui devint en 1840, et resta jusqu'à sa mort, en 1859, conservateur du Cabinet des médailles. Il échappa donc, comme avant lui le jeune Adrien de Longpérier, à la discipline du collège, à la tyrannie des programmes officiels; il put sans entraves promener sa curiosité dans les directions les plus diverses, passer des livres aux monuments et des monuments aux livres, quitter la Grèce pour l'Égypte, de l'Égypte revenir à Rome, s'aventurer jusque dans l'Inde, et, après s'être enfoncé dans l'étude de l'antiquité, se délasser en donnant un coup d'œil au moyen âge. Son père même le poussait à se prodiguer ainsi, car il faisait partie d'une génération confiante en ses forces, soutenu par un enthousiasme inconnu aujourd'hui, et qui, dans sa vaillance un peu présomptueuse, croyait qu'un seul homme pouvait et devait tout savoir. Cette éducation dans la liberté de la solitude fut-elle bonne pour François Lenormant, l'avait-elle été pour Adrien de Longpérier? Certes, une intelligence ainsi cultivée au grand air doit se développer plus vite et jeter des pousses plus vigoureuses. Mais n'est-il pas à craindre que cette sève non contenue et non diri-

gée se répande en folles branches? N'arrivera-t-il pas fatalement que l'esprit du jeune homme deviendra rebelle à un travail patient et régulier, qu'il prendra goût à s'égarer dans les chemins de traverse au lieu de suivre d'un pas lent mais soutenu la grande route qui conduit au but?

Faute de cette discipline sévère, Adrien de Longpérier a gaspillé des trésors d'érudition, une pénétration surprenante, un tact d'une infaillible sûreté en une foule de menus travaux dont l'ensemble forme six précieux volumes, mais dont aucun, pris à part, ne donne la mesure de la science et de la puissance intellectuelle de leur auteur. Plus de foi en lui-même, une plus grande ardeur de production, un besoin inné de communiquer ses idées ont préservé François Lenormant de cet émiettement excessif; il n'a pas laissé seulement des notices et de courts mémoires, mais des livres. Et pourtant, lorsque passant la revue de ce qu'il a écrit, nous verrons tant d'ouvrages, entrepris d'enthousiasme, rester inachevés, d'autres, composés un peu trop vite et recommencés sur un plan nouveau au bout de peu d'années, pourrons-nous éviter de nous demander si le travail réglé d'une classe, si l'habitude d'une besogne imposée, à terminer à heure fixe, n'eût pas été pour le futur érudit une préparation meilleure que cette liberté complète?

Mais ces conséquences ne devaient apparaître que plus tard : ce qui éclata d'abord, ce furent les avantages de l'indépendance, l'excitation qu'elle donne à l'esprit, l'attrait qu'elle laisse au travail. Le jeune François Lenormant se lança dans les multiples études auxquelles l'initiait son père avec une véritable furie, et à l'âge où les autres écoliers pâlissent sur leur version latine ou raturent péniblement leur brouillon de thème grec, il publiait de véritables travaux d'érudition. Nous ne nous arrêterons pas à sa lettre à M. Hase sur les tablettes grecques de Memphis, qu'il écrivit à quatorze ans, ni à l'étude critique sur le recueil de graffites de Pompéi formé par le Père Garrucci, qu'il publia à dix-sept ans, ni au Mémoire sur l'inscription grecque d'Autun, qu'il composa à dix-huit ans; ce n'est pas

faire injure à sa gloire que de supposer que, dans ces premiers travaux, sa main fut un peu guidée. Mais un *Mémoire sur la classification des monnaies des Lagides*, qu'il présenta en 1857, à vingt ans, à l'Académie des Inscriptions, et pour lequel il obtint un prix, est, sans aucun doute, de lui seul.

C'était ainsi par un travail de numismatique qu'il s'affirmait comme archéologue, et la situation de son père au Cabinet de France, la facilité qu'il avait eue d'y étudier sous ses yeux rendait ce fait tout naturel. La même année, d'ailleurs, il publiait un second travail de même nature, *le Catalogue de la collection du baron Behr*, dans lequel les chapitres relatifs aux monnaies de Cypre, de Lycie, de Pamphylie et de Cilicie étaient soigneusement étudiés et contenaient beaucoup de fines remarques et d'interprétations nouvelles. Plus tard, des travaux d'un autre genre absorbèrent son attention, mais sans qu'il cessât pour cela de s'intéresser à la numismatique ancienne et d'en suivre les progrès, et, lorsqu'il professa dans cette salle, il prit pendant deux ans (1875-1877) pour sujet de ses cours « les monnaies antiques au point de vue de l'art, de l'histoire et de l'économie politique ».

De ce cours de deux années qui devait être continué et qui ne le fut point, il tira le sujet d'un ouvrage qui, bien que resté inachevé, peut être considéré comme une de ses œuvres capitales, une de celles au moins dont il restera le plus.

François Lenormant avait conçu cet ouvrage sur un plan vraiment grandiose : ce devait être une étude exhaustive où la monnaie eût été considérée sous toutes ses faces, dans tous les pays et à toutes époques; où l'on eût recherché son origine et suivi ses développements successifs, examiné son rôle politique et commercial, envisagé son aspect comme œuvre d'art. L'ouvrage devait être divisé en huit livres, dont chacun aurait formé un volume. Le premier, sorte de vaste introduction, comprendrait des aperçus généraux sur la nature, les origines et la propagation de la monnaie; le second traiterait des diverses matières employées pour la fabriquer ainsi que des procédés

industriels mis en œuvre; le troisième enfin, sous le titre de « la loi dans les monnaies antiques » tirerait au clair les questions qui concernent le droit de monnayage, les unions monétaires, suite fréquente des alliances, les magistrats chargés de contrôler la frappe et l'organisation des ateliers.

Après cette première partie, tout entière administrative, il devait, dans les projets de l'auteur, en venir une seconde, consacrée aux questions d'art et d'épigraphie. Dans le livre IV, il devait être question de la forme dans les monnaies antiques, de leurs types, de leurs légendes; dans le livre V serait essayée une esquisse de paléographie monétaire qui devait comprendre, outre le grec et le latin, les écritures sémitiques, celles de l'Asie Mineure, des pays iraniens et de l'Inde.

La troisième partie aurait un caractère historique. Le livre VI retracerait l'histoire des systèmes monétaires de l'antiquité orientale et de l'antiquité grecque; le livre VII celui des systèmes de l'antiquité italique et romaine; le livre VIII enfin suivrait les transformations des monnaies dans les civilisations indépendantes de l'Extrême Orient, en Chine, au Japon, dans la Corée.

Ce plan si fermement tracé, si logiquement distribué, demandait, je l'ai dit, huit volumes. Hélas! les trois premiers seulement ont paru, en 1878 et 1879, sous le titre de *la Monnaie dans l'antiquité, leçons professées dans la chaire d'archéologie près la Bibliothèque nationale en* 1875-1877. Sous une forme un peu prolixe, et qui répond mieux aux habitudes d'esprit des savants du milieu de ce siècle qu'aux goûts de notre époque assaillie de mille préoccupations et toujours pressée, ces trois volumes sont excellents, nourris de faits, bondés d'observations sagaces et de féconds rapprochements. Ils méritent de devenir le Code du numismate moderne et font vivement regretter que l'œuvre si allègrement entreprise ait été si soudainement abandonnée, malgré la faveur avec laquelle le public instruit en avait accueilli le début. Il est vrai qu'un petit volume, paru à la fin de 1883 dans la *Bibliothèque de l'enseigne-*

ment de l'art qui se publie sous la direction de M. Comte, chez l'éditeur Quantin, renferme en abrégé ce qui eût formé la matière de la seconde et de la troisième partie du grand ouvrage, et conduit même l'histoire des monnaies beaucoup plus loin que ce grand ouvrage ne l'eût menée, jusqu'à l'époque contemporaine. Mais, si clair que soit ce résumé, de quelque utilité qu'il puisse être aux commençants, il ne saurait, cela va sans dire, consoler l'homme déjà un peu versé dans ces études de voir lui échapper la masse de renseignements qu'un programme brillant lui avait fait espérer.

Ce n'est pas seulement la numismatique que François Lenormant étudia dans ses longues visites au Cabinet de France. Le Cabinet n'est guère moins riche en vases antiques, en figurines, en petits bronzes et en pierres gravées qu'en médailles grecques et romaines, et Charles Lenormant lui-même, quoique le poste qu'il occupait fît de lui officiellement un numismate, était plutôt porté par le penchant de son esprit vers les spéculations esthétiques et les études de mythologie. L'auteur de l'*Introduction à l'étude des vases peints*, le collaborateur à l'*Élite des monuments céramographiques*, l'impressario du *Trésor de numismatique et de glyptique*, ne pouvait manquer d'initier son fils aux éléments de l'archéologie figurée. Il fit mieux que de lui en donner les principes; il l'habitua à manier les monuments eux-mêmes, à les tourner et les retourner en ses mains, et lorsqu'il crut ses yeux suffisamment instruits à les regarder comme il faut savoir le faire, il tint à le conduire lui-même dans le pays d'où les plus beaux de ces monuments proviennent et dont la vue seule permet d'en bien comprendre l'intérêt, d'en goûter tout le charme. Le père et le fils partirent pour Athènes en octobre 1859, et profitèrent des derniers beaux jours pour s'acheminer vers le Péloponnèse. Mais à Épidaure, Charles Lenormant fut pris d'un accès de fièvre d'une violence telle qu'il ne restait évidemment pour lui d'autre chance de salut qu'un retour immédiat à Athènes. La route qu'il fallut faire par terre à cause d'une tempête déchaînée sur le golfe Saronique était

malheureusement longue et rude, et le malade succomba presque dès son arrivée à Athènes (22 novembre 1859), entre les bras de son fils.

François Lenormant rapporta en France les restes de son père. Mais le parfum pénétrant de la Grèce l'avait enivré. L'antiquité s'était révélée à lui sous un aspect nouveau et bien autrement vivant. Les Grecs anciens ne lui apparaissaient plus tels qu'on les entrevoit à travers les livres, drapés dans les plis savants de leur himation, guindés dans une imperturbable solennité. Il avait retrouvé dans leurs descendants la même tournure d'esprit, les mêmes mœurs, presque la même langue. Les contemporains lui expliquaient leurs ancêtres; il voyait maintenant ceux-ci vivre, s'agiter, penser au milieu du cadre même dans lequel leur existence s'était écoulée; et, à la lumière des choses d'aujourd'hui, les œuvres d'art du passé s'animaient d'une vie intense.

Après avoir, pendant l'hiver de 1860, tiré des notes recueillies dans ce fatal voyage la matière de deux intéressants articles de la *Gazette des beaux-arts*, l'un sur un bas-relief d'Éleusis représentant Déméter remettant le blé à Triptolème, l'autre, beaucoup plus long et vraiment excellent, on peut presque dire définitif, sur la Minerve du Parthénon, il repartit aux premiers beaux jours pour Athènes, accompagné cette fois de sa mère qui, animée d'inquiétudes bien naturelles, tenait à veiller elle-même sur sa santé. A peine arrivé, il commença des fouilles à Éleusis. Une fugue au Liban, où les massacres de Deir-el-Kamar et de Damas avaient un moment semblé menacer les chrétiens d'une extermination totale, interrompit pour quelques mois ses recherches. Mais il vint les reprendre dès que l'expédition française lui sembla rendre inutile sa présence en Syrie. Le résultat fut le déblayement des abords et des propylées du temple de Déméter. L'emplacement même du Mégaron, couvert par le plus épais des maisons de la Lepsina moderne, eût été d'une exploration trop coûteuse pour les ressources dont il disposait.

En même temps, il profitait du loisir que lui laissaient les

fouilles, conduites avec une lenteur nécessaire et par les bras d'un petit nombre d'ouvriers, pour recueillir les matériaux de l'ouvrage qu'il avait conçu sur Éleusis. Il poursuivit ce travail à son retour en France, et, en 1862, en donna une première partie. Sous le titre de *Recherches archéologiques à Éleusis, exécutées dans le cours de l'année* 1860, ce premier volume contenait le recueil des inscriptions trouvées par lui-même ou déjà antérieurement connues. 120 textes environ y étaient fort exactement publiés et accompagnés d'un commentaire instructif, un peu long peut-être. La première des diverses classes entre lesquelles il les avait réparties, celle des actes religieux, lui avait donné l'occasion de traiter en détail des divers sacerdoces du sanctuaire éleusinien : hiérophantes et hiérophantides, dadouques, kérykes, fonctionnaires de rang inférieur, tels que mystagogues, iacchagogues, exégètes, etc. Le rôle de tous ces personnages était défini avec une extrême lucidité et une remarquable intelligence de la pratique des choses.

Au lieu de se préoccuper de circonscrire entre des limites précises et restreintes les sujets qu'il entreprenait de traiter, Lenormant, nous l'avons déjà noté, était plutôt disposé par la nature de son esprit, comme par les principes qu'il avait reçus de son père, à les étendre le plus possible. Il était donc naturel qu'il voulût faire entrer dans son étude sur Éleusis la voie sacrée qui conduisait d'Athènes au sanctuaire des deux grandes déesses et sur laquelle se déroulait annuellement, au mois de Boédromion, la longue procession des mystes. En 1864 il donna une première partie de la description de cette route. Le tome I[er] de la *Monographie de la voie sacrée éleusinienne, de ses monuments et de ses souvenirs* conduit cette description jusqu'au col du Corydalle, qui sépare la vallée du Céphise de la plaine de Thria. Des discussions topographiques très bien conduites, un examen approfondi des légendes relatives aux monuments rencontrés, des détails minutieux sur la marche du cortège, une revue de tous les tombeaux mentionnés par les auteurs comme existant des deux côtés de la voie, aussi bien que de ceux dont

les fouilles récentes ont rendu au jour les restes, faisaient de ce volume, en dépit de la sévère modestie du titre, une œuvre variée, intéressante, et surtout extrêmement vivante; tout au plus pouvait-on trouver un peu étendues quelques digressions qu'il eût mieux valu publier à part, comme, par exemple, celle du chapitre VIII, qui est tout un mémoire, excellent d'ailleurs, sur le culte d'Apollon. A partir du col du Corydalle, il restait à descendre jusqu'à la mer, à contourner le fond de la baie d'Éleusis, à franchir le Céphise thriasien, et à parvenir à l'entrée du sanctuaire : nous aurions rencontré successivement le temple d'Aphrodite Phila, les heroa d'Eumolpe et d'Hippothoon, la tour de Straton, le figuier Érinéos, le temple d'Artémis Pronœa, toutes choses qui eussent assurément rempli un second volume aussi gros que le premier. Combien est-il regrettable que Lenormant ne nous l'ait jamais donné !

Je ne saurais dire ce qui l'en empêcha, car pendant plusieurs années il put disposer librement de son temps, travaillant l'hiver en France, et retournant de temps en temps, pendant la belle saison, en Grèce, notamment en 1863 pour suivre de nouvelles fouilles faites à Éleusis par le gouvernement hellénique, et en 1866 où il assista à la fin de l'éruption de Santorin. Néanmoins, pendant cette période, je ne trouve de lui qu'un seul travail d'archéologie figurée : un article qu'il publia en 1866 dans la *Gazette des beaux-arts* sur *les Antiques à l'Exposition universelle des Champs-Élysées*. Il semble qu'il en coûtât à son infatigable activité de s'enfermer longtemps dans le même ordre de pensées. Six ans consacrés presque exclusivement aux choses de la Grèce étaient pour son esprit avide de nouveauté et toujours en mouvement un genre de vie trop sédentaire. Déjà en 1865, des *Études paléographiques sur l'alphabet pehlevi* insérées dans le *Journal asiatique* indiquaient le désir d'aller faire, en esprit du moins, une excursion du côté de l'Orient. En 1866, paraissait dans la *Revue archéologique* un travail où cette tendance s'accusait davantage; sous le titre modeste d'*Introduction à un Mémoire sur la propagation de l'alphabet*

phénicien dans l'ancien monde, l'auteur y reprenait une étude déjà entreprise plus d'une fois, mais dans laquelle il faisait preuve de connaissances plus précises que celles de ses devanciers : il y retraçait l'histoire des modifications de chaque lettre, depuis le signe de l'écriture hiératique d'où elle dérive jusqu'à la forme qu'elle a prise en Grèce, dans le Latium et en Étrurie. Plus tard, dans le *Dictionnaire des antiquités* de MM. Daremberg et Saglio, il a repris cette étude, en la poursuivant jusque dans le détail des systèmes d'écriture particuliers à chaque contrée de la Grèce ; enfin il lui a donné une extension infiniment plus considérable dans deux grands volumes in-4°, parus en 1872 et 1873, sous le titre d'*Essai sur la propagation de l'alphabet phénicien*. Il y suit, jusque dans l'Inde et jusque dans l'Europe du Nord les migrations successives des caractères employés pour la première fois par les marchands de Sidon et de Tyr.

Mais la Phénicie était un terrain trop connu, et, vu le petit nombre de monuments qui y subsistent, trop vite exploré pour retenir longtemps François Lenormant. La civilisation à la physionomie si tranchée, si originale qui s'est développée dans les plaines de l'Euphrate et du Tigre et nous a laissé comme témoignage de sa grandeur les immenses ruines de Hilleh, de Khorsabad, de Khalakh, de Kouyoundjik et de Nimroud était bien plus faite pour l'attirer. La mine était inépuisable et la difficulté même qu'il y avait à l'attaquer était pour un caractère aventureux comme le sien un attrait irrésistible. La science avait fait de grands progrès depuis le jour où, sur les monuments rapportés de Khorsabad par M. Botta, Longpérier avait déchiffré le nom et les titres du roi Sargon. Grâce surtout aux persévérants efforts de M. Oppert, on lisait maintenant, quoique péniblement encore, ces récits interminables de prises de villes, de massacres et de sacrifices sanglants, et l'on savait que ces textes pouvaient être divisés en deux classes dans lesquelles l'écriture, quoique composée d'éléments analogues, de groupes de traits en forme de clous, appartenait à deux systèmes tout à fait distincts et qui paraissaient correspondre soit à deux épo-

ques successives, soit à deux couches de populations d'origine différente. M. Oppert avait émis l'idée que les créateurs de l'écriture cunéiforme étaient un peuple de race touranienne, auquel il donnait le nom de Sumériens, et que c'était de ce peuple que les populations sémitiques qui conquirent plus tard la Chaldée l'avaient reçu. Un grand nombre de textes épigraphiques de la Chaldée et de l'Assyrie lui paraissaient émaner de cette population primitive, et leur nombre, leur longueur, leurs difficultés de lecture défiaient les forces du petit nombre d'assyriologues qui existaient alors. Lenormant se jeta à corps perdu dans ces questions compliquées entre toutes. Grâce à sa merveilleuse facilité d'assimilation et à sa prodigieuse mémoire, il fut bientôt au courant de tout ce qui était déjà fait et en état de tenter des voies nouvelles. Acceptant la théorie de M. Oppert, avec cette seule différence qu'il substitua, pour désigner la population primitive supposée, le nom d'Accad à celui de Soumir, il étudia minutieusement les textes dits accadiens, et entreprit d'en dégager le vocabulaire et la grammaire. Ceci fait, il recueillit les données religieuses contenues dans ces textes et les réunit en corps de doctrine. Puis, avec cet instinct pratique, ce besoin de rendre la vie à toutes choses dont nous avons déjà vu tant de preuves dans ses travaux d'archéologie grecque, il voulut remettre à leur place dans l'histoire générale les événements dont il trouvait dans les textes déchiffrés par lui ou ses émules les récits le plus souvent fort peu clairs, et, tandis qu'une partie de son temps était consacrée à frayer la marche de la science dans des régions inexplorées, l'autre était employée à porter à la connaissance du public les conquêtes déjà faites, dans une série d'ouvrages de vulgarisation dont le plus connu est le *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient* (1869).

L'énumération seule des écrits assyriologiques de François Lenormant vous montrera son étonnante activité :

Essai sur un document mathématique chaldéen et à cette occasion sur le système des poids et mesures de Babylone, 1868.

Manuel d'histoire ancienne de l'Orient jusqu'aux guerres médiques, 1869.

Essai de commentaire sur les fragments cosmogoniques de Bérose, d'après les textes cunéiformes, 1871.

Lettres assyriologiques (contenant des Études accadiennes). 3 volumes, 1871, 1873, 1879.

Choix de textes cunéiformes, 1873.

Les Premières Civilisations, études d'histoire et d'archéologie, 2 vol., 1874.

Les Sciences occultes en Asie : la Magie chez les Chaldéens. — La Divination et la Science des présages chez les Chaldéens. — 2 vol., 1874 et 1875.

La Langue primitive de la Chaldée, 1875.

Études sur quelques parties des syllabaires cunéiformes, 1876.

Les Syllabaires cunéiformes, 1877.

Études cunéiformes, 1877-1879.

A ces travaux écrits il faut encore ajouter ses cours de deux années (1879-1881) sur *le Panthéon chaldéo-assyrien.*

Je suis, je l'avoue à ma honte, tout à fait incapable d'apprécier cette bibliothèque. Beaucoup de ces livres ne me sont connus que par leurs titres, et la plupart défieraient tous mes efforts pour les lire. Mais, d'après ce que j'entends dire, je crains qu'ils ne soient, dans l'œuvre de Lenormant, la partie la plus contestable, celle qui sera la plus vite dépassée. Non que le fait même qu'ils ont posé une foule de grands problèmes, soulevé d'interminables polémiques, jeté dans une agitation qui n'est point calmée les assyriologues français, anglais et allemands, ne prouve leur grand mérite; ce n'est pas le fait de livres médiocres que de mettre ainsi tout en mouvement. Mais que, dans ces dix ou douze volumes publiés en moins de douze ans, il se soit glissé bien des vues trop systématiques, bien des affirmations hasardeuses, peut-être même bien des erreurs, ce serait là chose dont on n'aurait pas lieu d'être surpris, et que l'on peut redouter sans manquer de respect à la mémoire de François Lenormant. L'assyriologie est une science à laquelle la patience a fait défaut : elle a voulu arriver trop vite au but, franchissant par grandes enjambées les vallées et les montagnes. Nul doute

que, dans cette course affolée, elle n'ait souvent dévié de la ligne droite et qu'il ne soit sage aujourd'hui à elle de reprendre en cheminant, d'une manière méthodique et lente, l'exploration du terrain qu'elle a parcouru une première fois avec une vitesse désordonnée.

Quand on voit Lenormant reprendre sans cesse, remanier d'une manière complète, dans des éditions successives, quelques-uns de ses ouvrages assyriologiques dont le succès avait été le plus vif, par exemple son *Histoire ancienne* et ses deux volumes sur les sciences occultes, n'est-on pas autorisé à conclure que lui-même n'était point pleinement satisfait des résultats auxquels il était parvenu? Je ne sais si des controverses récentes ne jetèrent pas dans son esprit de graves inquiétudes, mais, ce qui est certain, c'est que dans ces dernières années il se retira peu à peu du champ de bataille où partisans et ennemis des Accadiens échangent force horions, et que, sans perdre de vue l'Assyrie, il lui donna une moindre part de son temps. Dans cette dernière période de sa vie, il ne composa plus qu'une nouvelle édition, très amplifiée et abondamment illustrée, de son *Histoire ancienne*, que sa mort laisse inachevée; mais c'était là un livre dont la publication ne lui coûtait pas beaucoup de peine. De ses neuf ans de professorat, deux seulement furent consacrés aux antiquités assyriennes. Dans les cours des sept autres années, il revint à ses premières amours, l'archéologie classique. Vous avez encore présente la mémoire de ses leçons si habilement composées, si nourries de faits, dites avec une si charmante bonhomie et une si lumineuse clarté. Les premières, celles de 1874 et 1875, eurent pour sujet ce qu'il connaissait mieux qu'homme au monde, les textes et les monuments relatifs aux mystères d'Éleusis. Celles des deux années 1877 à 1879 roulèrent sur les représentations qui se rapportent au culte et aux mystères de Bacchus, suite logique du précédent cours; enfin celles des deux dernières années, 1881 à 1883, exposèrent l'histoire de la céramique et particulièrement des vases peints en Grèce et en Italie. Je vous ai déjà rappelé son cours sur la mon-

naie et le livre qui en sortit. Ces cours ne l'empêchaient pas d'écrire. En 1876 et 1880, il donnait à la *Gazette des beaux-arts* une série de curieux articles sur les antiquités de la Troade et de Mycènes et l'histoire primitive des contrées grecques. En 1875, de concert avec un des vieux amis de son père, un des guides de ses premières études, le vénérable baron de Witte, il fondait la *Gazette archéologique*, et non seulement il la dirigeait avec un zèle infatigable, veillant lui-même à la bonne exécution des planches, ne négligeant aucune démarche, aucune prévenance, pour attirer tous ceux qui lui semblaient pouvoir devenir des collaborateurs utiles, mais il la remplissait, sous son propre nom et sous divers pseudonymes, d'articles sur les sujets les plus variés. Il n'a pas dépendu de lui que le nouveau recueil pût dès les premières années rivaliser avec la parfaite tenue scientifique de la vieille *Archæologische Zeitung;* il en a fait du moins un excellent journal d'informations, dans les gravures et dans les pages duquel il y a infiniment à apprendre. A sa mort, la *Gazette* était sortie de tous les périls qui menacent un jeune recueil. Elle est maintenant assurée de vivre et l'on n'a point à craindre de la voir déchoir : elle est en bonnes mains.

Ni la direction de ce recueil, ni la préparation de ses cours bi-hebdomadaires, ni les soins d'une candidature à l'Institut n'étaient cependant encore un aliment assez substantiel pour les appétits scientifiques de François Lenormant. En 1879, il fit une courte excursion dans une contrée que la poussière, l'huile rance et les punaises, jointes au souvenir maintenant lointain des brigands, ont plus efficacement défendue contre les archéologues que les déserts n'ont protégé contre les voyageurs le centre de l'Afrique. Je veux parler de la partie méridionale des provinces napolitaines. Il y retourna en 1881, à l'instigation et avec l'appui efficace de son ami le commandeur Fiorelli, directeur des antiquités du royaume d'Italie. Deux volumes publiés en 1881 contiennent les résultats de cette exploration rapide (*la Grande Grèce, paysages et histoire*). Je connais peu

de récits de voyages d'un intérêt aussi soutenu. Il y a de tout dans ces deux in-8° : des descriptions frappantes des sites parcourus, des récits d'aventures lestement enlevés, en même temps que des recherches archéologiques approfondies; des discussions précises sur des difficultés topographiques, et de puissantes reconstructions historiques, comme les cent pages consacrées à l'institut de Pythagore, à Crotone. De longues considérations sur la mythologie grecque l'auteur passe à des légendes de saints, de l'étude d'un vase peint à celle de l'Évangéliaire de Rossano, de l'histoire des villes antiques à des vues fort justes sur le caractère de la révolution italienne, la condition des paysans et le développement du socialisme dans l'ancien Napolitain. Rien ne le laisse indifférent; aucun texte, aucun rapprochement, n'échappe à sa mémoire, et son intelligence saisit tout au vol.

Un troisième voyage fait en 1882 fournit la matière de deux nouveaux volumes, *A travers l'Apulie et la Lucanie*, Paris, 1883. On y retrouve la même variété d'impressions, la même abondance inépuisable de souvenirs, la même bonne humeur que rien n'altère, ni les fatigues de la plus rude étape, ni les désagréments du plus piètre gîte, ni l'abominable cuisine des auberges de la Calabre. Cette fois il ne nous promène plus le long de la mer bleue de Tarente, ni au travers des vallées plantureuses de l'Aciris et du Crathis, baignées dans une lumière blonde, ni en face des masses sombres de la Sila ou des fières découpures et des flancs aux rougeurs cuivrées de l'Aspromonte; c'est dans des contrées plus sauvages, plus tristes d'aspect qu'il nous entraîne, à travers la mer de poussière blanche du Tavoliere di Puglia, ou dans les grands bois de la Maddalena et du Cilento : pays de pâtres farouches, de seigneurs condottieri, de brigands de grande route, où chaque bourgade, chaque château, se souvient de quelque massacre, où il y a une tache de sang au pied de chaque broussaille.

L'antiquité occupe naturellement moins de place dans ces deux volumes que dans les précédents. Trois études importantes

sont pourtant consacrées l'une à Velia, à son histoire, à ses philosophes, l'autre à Pæstum, la dernière aux fouilles de M. La Cava à Métaponte. C'est le moyen âge qui a laissé dans ces contrées le plus de monuments : Melfi et Troja rappellent l'établissement des principautés normandes; Foggia, Lucera, Manfredonia, évoquent le souvenir de la cour à demi sarrasine de Frédéric II et de Manfred; il faut voir avec quelle prestesse Lenormant passe de la peinture d'un paysage ou de la description d'une ruine au récit d'une victoire de Robert Guiscard ou d'une négociation de Frédéric, ou bien encore à de curieux détails sur la transhumance des troupeaux de moutons et sur l'organisation de la *regia dogana della mena delle pecore*, « douane royale de la conduite des troupeaux », sous les Angevins et les Aragonais.

Dans ces excursions historiques il ne craint point de descendre jusqu'aux faits contemporains et raconte avec la même impartialité bienveillante l'entreprise républicaine de Carlo Pisacane ou la tentative royaliste de José Borgès. A voir l'aisance avec laquelle il va et vient au milieu de ces scènes de carnage, sans oublier l'inscription ou le pan de mur qu'il cherche, on devinerait, si 1870 ne nous l'avait pas appris, que François Lenormant était un archéologue aux narines duquel l'odeur de la poudre n'était pas plus déplaisante que celle des tessons terreux et des in-folios moisis.

Hélas! c'est de ce second voyage qu'il rapporta les germes de la maladie qui nous l'a enlevé le 9 décembre dernier, après quatre mois d'atroces souffrances!

Et maintenant que nous avons terminé cette revue d'une masse d'écrits qui, réunis, formeraient une trentaine de volumes, essayons de résumer notre impression d'ensemble et demandons-nous ce que pensera de François Lenormant la postérité, commencée d'hier seulement pour lui. Peu de choses peut-être, dans cette œuvre immense, sont complètes, définitives, propres à satisfaire de tous points des juges sévères. Un seul cerveau, si puissamment organisé qu'il soit, ne peut contenir à l'aise le

monde entier, depuis l'Atlantique jusqu'à la mer de Chine, pendant l'espace de 4,000 ans avant notre ère et de 1,800 ans après. A vouloir tenir sous son regard un si vaste espace, on se condamne à n'avoir sur bien des points que des vues superficielles et confuses. Dans cette production gigantesque, l'avenir aura donc assurément à faire un triage. Mais ce ne sont point les erreurs qu'il faut compter dans l'œuvre d'un homme, ce sont les vérités qu'il a mises en lumière, les pas en avant qu'il a fait faire à nos connaissances. Ceux-là seuls n'ont pas le droit de se tromper qui passent des années à limer, à polir un Mémoire de quelques pages : la découverte d'une seule faute perdrait une réputation qu'ils n'ont acquise qu'à force de prudence. L'homme qui a exploré tant de régions différentes peut avouer sans honte avoir parfois fait fausse route.

Personne, parmi les archéologues de notre temps, n'a sondé autant de coins sombres, n'a brassé autant d'idées que François Lenormant, et, n'eût-il fait que révéler l'existence de questions non soupçonnées, qu'exciter de vives controverses et jeter l'agitation de la vie dans un cénacle parfois un peu somnolent, il serait de stricte justice non seulement d'enregistrer ce qu'il a fait lui-même, mais aussi de lui tenir compte de ce que d'autres ont fait à cause de lui. Ce ne sont du reste pas là tous ses titres, et sa propre part est assez belle dans la masse des découvertes dont le siècle présent peut à bon droit être fier.

Ce qui domine en lui, ce qui est le trait caractéristique de sa personnalité, la marque de tous ses ouvrages, c'est la curiosité scientifique, curiosité ardente, insatiable, par suite impatiente de tout délai, révoltée contre tout obstacle, ne tenant compte ni des distances ni du temps.

Jamais voyageur ne fut guidé vers les choses intéressantes par un flair plus sûr; jamais personne ne regarda plus vite et ne vit mieux. C'était là la qualité dont il était le plus fier. « Un savant Allemand, dit-il quelque part, dans son ouvrage sur la Grande Grèce (1), un savant Allemand qui voulait me dire une

(1) *La Grande Grèce*, t. II, p. 196.

grosse sottise n'a rien trouvé de mieux que de m'appeler *nimis oculatus.* Si j'ai vu tant de choses, c'est peut-être tout simplement parce que je sais regarder. Combien ont des yeux pour ne point voir? »

Et cette curiosité scientifique n'est pas plus tôt satisfaite que l'instinct de propagande s'éveille en lui impérieux, irrésistible. François Lenormant n'est pas un de ces avares qui s'enferment dans une contemplation solitaire de l'or qu'ils ont amassé. Il veut faire voir ses trésors; posséder est chose indifférente; le plaisir est de faire partager aux autres ce qu'on possède. La vérité, une fois découverte, doit appartenir à tout le monde. Aussi répandait-il d'une main prodigue celles qu'il avait trouvées et ne se regardait-il pas comme le créancier de ceux auxquels il en avait fait part; de même qu'il prenait et faisait sien ce qui avait été trouvé par d'autres, sans qu'il lui vînt à la pensée de se croire leur débiteur. Questions de priorité, revendications de titres, toutes ces vétilles auxquelles les petits esprits attachent tant d'importance sont choses qu'il n'a jamais comprises.

C'est dans l'intimité des conversations avec lui que l'on sentait le mieux cette soif inextinguible de savoir et cette générosité native avec laquelle il voulait apaiser les ardeurs semblables qu'il supposait dans les autres. Il fallait voir avec quelle joie il racontait à tout venant ce qu'il avait vu ou pensé. Il vous arrêtait sur un trottoir, au coin d'une rue, et, insoucieux du vent coulis qui vous fouettait les jambes, de l'humidité qui vous prenait à la gorge, des gouttes d'eau qui tombaient des baleines des parapluies sur ses épaules comme sur les vôtres, la face rouge de plaisir, les narines dilatées, les lèvres ouvertes par un franc et bon rire, il vous criait aux oreilles avec cette voix forte des sourds, des mots de langues inconnues, du grec, par exemple, qui faisaient retourner les passants, trottant l'échine courbée et la tête enfoncée dans leur col. Pas la moindre trace de vanité ne se trahissait dans ses confidences : le sentiment qui y éclatait, qui y régnait exclusivement, c'était la joie débordante

de la trouvaille faite, joie qu'il ne pouvait contenir en lui, qu'il n'eût pas ressentie moitié si vive s'il n'eût rencontré quelqu'un à qui la faire éprouver. Semblable à ces enfants au cœur généreux auxquels les gâteaux qu'ils ont reçus sembleraient sans saveur s'ils ne pouvaient les faire goûter à quelqu'un de leurs camarades.

Enfant, en effet, je le dis sans la moindre intention irrévérencieuse, mais avec une sympathie sincère et comme un éloge. Car y a-t-il rien de si charmant que la vivacité primesautière, la franche expansion de l'enfance, conservées jusque dans l'âge mûr? Enfant auquel il était impossible de garder rancune, qu'adoraient tous ceux qui l'approchaient, et duquel ceux dont les relations avec lui étaient plutôt scientifiques garderont un cordial et précieux souvenir. Est-ce donc chose si commune que les hommes de bonne volonté?

XXII

LA SCULPTURE AU SALON

DE 1880 (1).

I.

Que le jury de peinture soit en effet coupable des noires machinations dont il a été accusé, ou qu'il ait tout bonnement cédé à des sentiments de charité et de camaraderie, il n'en est pas moins certain qu'il a fort mal servi les intérêts de l'art. Heureusement le jury de sculpture n'a point suivi le mauvais exemple et ne s'est pas départi de ses habitudes de sage sévérité. Aussi, tandis que le premier étage du palais des Champs-Élysées a pris l'aspect d'une foire, le rez-de-chaussée a gardé celui d'un salon. En haut la platitude abonde, le grotesque pullule, le charlatanisme s'étale sur tous les murs, et, au sortir de cette cohue papillotante et criarde, on se demande avec anxiété où va la peinture française. En bas, au contraire, s'il y a beaucoup de choses faibles et banales, du moins rien n'est-il ridicule ni choquant. On se sent au milieu de gens qui,

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er Juin 1880.

pour être artistes, n'en vivent pas moins dans notre monde, qui pensent et voient comme vous et moi, et auxquels on n'est point tenté de recommander l'hydrothérapie; on est frappé de la suite dans les idées, de la conscience dans l'étude, de la persévérance dans l'effort, et, fatigué et ahuri du tohubohu de tout à l'heure, on se repose avec bonheur au spectacle d'une école qui travaille sans bruit et qui progresse.

Voilà déjà plusieurs années que l'on peut constater pareille différence. Ce n'est pas là un hasard d'un jour, mais un fait constant et dont les causes sont multiples. D'abord, le peintre a dans son pinceau un instrument d'une extrême puissance sans avoir, la plupart du temps, l'éducation intellectuelle qui lui apprendrait à n'en faire qu'un emploi raisonnable. Il prend au mot la devise de Jacques Cœur : « A cueurs vaillants riens impossible »; il ne recule devant aucun danger et se lance sans hésiter dans les plus scabreuses entreprises. Le sculpteur, lui, n'a point d'ailes; il ne peut prendre la volée, mais il ne peut non plus retomber à terre, meurtri et piteux. — En second lieu, sur la toile, l'improvisation, l'ébauche n'ont rien qui choque nécessairement, et peuvent même avoir des charmes primesautiers, des séductions inattendues. A quoi bon dès lors réfléchir, étudier, corriger? Pourquoi ne pas s'en remettre au hasard du premier jet? Sur le marbre ou le bronze, c'est autre chose : l'imagination ne tient pas lieu de tout, et l'à peu près n'est pas supportable ; pour la moindre figure, il faut chercher patiemment, travailler pendant des mois. — Enfin, la peinture a trop d'amateurs et se vend trop cher. Comment résister au désir de produire vite, lorsqu'il est si facile de gagner de l'argent, et que le boursicotier qui se compose une galerie ne tiendrait nul compte d'efforts plus patients? Pour le sculpteur, au contraire, après la difficulté du travail vient la difficulté de la vente : l'État, amateur exigeant et piètre payeur, est son principal espoir, et il obtiendra souvent moins d'un marbre qui représente le travail d'une année que son voisin le peintre d'un portrait brossé en quinze jours. Quelque talent qu'il ait, quelque

peine qu'il se donne, nul espoir pour lui d'avoir jamais sa voiture et son hôtel. Aussi ceux-là seuls s'adonnent à ce dur et ingrat métier dans l'âme desquels brûle le feu sacré : les avides et les charlatans vont ailleurs.

Cette supériorité artistique et, je dirai plus, morale de notre école de sculpture est pourtant cette année moins frappante pour la masse du public. Il n'y a pas cette fois, dans le *hall* du Palais de l'Industrie, de ces œuvres qui s'imposent dès le premier coup d'œil à l'admiration de tous, comme étaient le *Gloria Victis* de Mercié, ou la *Jeunesse* de Chapu, ou le *Courage* et la *Charité* de Dubois. Mais ce n'est pas, les journaux nous l'ont répété cent fois, d'après l'éclat de l'état-major qu'il faut juger l'armée ; l'instruction et la cohésion de la troupe sont de bien autre importance. Examiné d'après ces principes, le Salon laisse, au contraire, une impression très rassurante : jamais la marche n'a été plus régulière et les rangs plus serrés. Et cela est d'autant plus remarquable que c'est sous la conduite d'officiers inférieurs et même de recrues d'hier que s'avance la colonne : parmi les généraux que nous étions habitués à voir à sa tête, les uns sont restés sous leur tente, les autres ne montrent point cette fois leur ardeur et leur habileté ordinaires.

M. Guillaume, en qui la génération actuelle salue avec respect un de ses chefs les plus éprouvés, M. Guillaume n'a qu'un buste de Philippe de Bourgogne, étude dont l'intérêt réside surtout dans son caractère de restitution archéologique, et une statue en plâtre de M. Thiers, destinée à faire partie de tout un monument et à être vue dans des conditions de placement et d'éclairage tout autres que celle du salon. Lorsqu'elle sera exécutée en marbre, mise dans son vrai jour et au milieu de l'ensemble qui doit l'encadrer, il sera temps de décider si elle est digne de prendre place à côté du *Faucheur*, de l'*Ingres*, du *Mariage romain*, du buste de *Mgr Darboy*. La juger dès aujourd'hui serait téméraire.

M. Dubois déserte : la peinture nous le dispute ; puisse-t-elle ne pas nous l'enlever ! Lui dont les états de services sont aussi

glorieux que ceux de M. Guillaume, n'a envoyé qu'un buste en marbre de M. Pasteur. Il me semble que le type du modèle y est légèrement atténué. L'ancien sous-directeur de l'École normale, l'auteur de tant d'admirables travaux sur les ferments, les bactéridies et les vibrions, est sans nul doute un homme de génie, mais il ne passe point pour un homme doux ni d'humeur facile. M. Dubois l'a saisi dans un de ses bons jours : il n'avait pas passé devant l'Académie de médecine, et aucune velléité de révolte contre la théorie ne s'était produite dans ses flacons. La bouche gronde un peu, par habitude, mais l'œil est avenant et joyeux. Soit, c'est peut-être là le Pasteur que se représentera l'avenir. Est-ce besoin maintenant de vanter le faire ferme et souple? La signature en dit assez. Que ce soit là le plus beau buste du Salon, ce n'est pas contestable; mais de M. Dubois nous eussions désiré plus.

Après ces deux chefs illustres viennent d'ordinaire MM. Chapu, Falguière, Mercié, et derrière eux, mais fort près, MM. Delaplanche, Barrias, Schœnewerk et Tony Noël. De ces artistes il y en a deux, Mercié et Delaplanche, dont les envois ont été pour moi, et sans doute pas pour moi seul, de véritables déceptions. Le premier expose un buste d'enfant, ébauche tout à fait flottante, et une toute petite Judith, à la pose théâtrale, à l'air mélodramatique, au costume surchargé de bijoux arabes (cet anachronisme de vingt-trois siècles s'appelle de la *couleur locale*), une Judith limée, polie, affadie, qui eût tout aussi bien pu rester dans le magasin de Goupil, où on l'a vue pendant longtemps. Le second nous montre deux marbres : une *Enfance d'Orphée*, qui contient de jolis détails, par exemple l'enfant couché, mais où la Muse est d'une grâce banale et prétentieuse, et, de plus, une jeune fille costumée en ange : sujet ingrat et d'où l'artiste n'a pas tiré grand'chose.

Entendons-nous : je ne prétends point défendre aux sculpteurs de travailler pour la vente; la vie a ses nécessités, et l'on maigrirait bien vite à ne se nourrir que d'idéal. Mais quand on a fait, celui-ci le *David* et le *Gloria victis*, celui-là l'*Édu-*

cation maternelle, la *Vierge au lys* et la *Musique*, pourquoi xposer des dessus de pendules? pourquoi forcer ses meilleurs



Bernard Palissy, par M. Barrias. (Croquis de l'artiste.)

amis à vous dire des choses désagréables — ce dont ils enragent — et fournir prétexte à ses ennemis pour appliquer mé-

chamment aux promesses de vos œuvres antérieures le dicton lombard :

Parola di Milan.
Nieve d'antan.

Ce n'est certes pas non plus un progrès que nous montre la *Cassandre* de M. Tony Noël : s'attaquer aux personnages d'Eschyle n'est pas une entreprise aisée et dans laquelle on puisse se lancer à l'aveuglette. Pour faire leur portrait, ce ne serait pas trop que de les connaître. On se rappelle la terrible entrée que, dans l'*Agamemnon*, la jeune Troyenne fait au milieu du palais des Atrides : muette et farouche, elle subit, sans presque les entendre, les outrages de Clytemnestre jusqu'au moment où elle éclate en cris de douleur. Quel beau sujet il y avait là, soit qu'on la représentât immobile, l'oreille tendue à la voix encore confuse du dieu, les regards fixes et cherchant à lire dans les ténèbres de l'avenir, soit qu'on choisît l'instant où, les scènes de carnage de tout à l'heure se dessinant nettement à ses yeux, elle bondit épouvantée ! Mais, hélas, M. Noël n'a pas lu Eschyle. Cassandre, pour lui, n'est qu'une femme hystérique, et c'est cette conception inexacte et triviale que sa statue nous montre. On ne saurait donc approuver ni ces yeux caves, ni ces lèvres agitées, ni ce déhanchement vulgaire, ni ces bras se tordant au-dessus de la tête dans un spasme nerveux ; l'exécution non plus n'est pas partout très bonne, notamment dans les mains et dans la draperie qui couvre les jambes. Mais la science consommée de l'auteur du *Rétiaire* se retrouve dans un beau torse, où le jeu des côtes est exprimé de main de maître.

M. Schœnewerk est un artiste scrupuleux, délicat, châtié, qui n'a pas, à mon avis, le renom dont il est digne. Le musée du Luxembourg possède de lui une jeune fille à la fontaine, figure fraîche, pudique, de tous points excellente, et une femme mettant sa pantoufle, qui me plaît moins, mais à laquelle j'aurais pourtant sans hésiter, au Salon de l'an dernier, donné la médaille d'honneur. Lui non plus ne se soutient pas cette année

aux mêmes hauteurs. Sa *Tête du jeune Bolo* est d'une mollesse savonneuse, et son *Ragazzino* italien, désigné par le titre



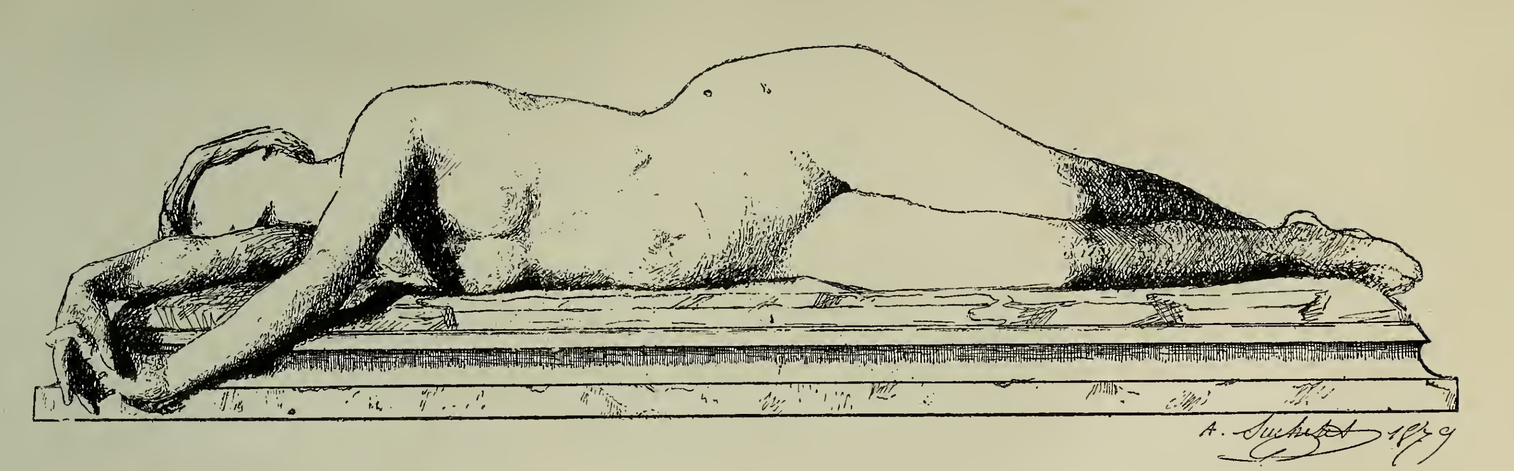
Monseigneur Landriot, par M. Thomas. (Dessin de M. Bocourt.)

un peu prétentieux de « cet âge est sans pitié », se contourne beaucoup pour un acte aussi simple que celui de mettre une pierre dans une fronde ; il songe trop que des Parisiens le regardent.

MM. Chapu et Falguière maintiennent mieux leur rang; leurs envois sont d'importance, et si nous n'en sommes pas pleinement satisfaits, c'est que ces deux artistes nous ont trop gâtés. C'est à eux seuls qu'ils doivent s'en prendre des exigences que nous avons pour eux : la sévérité avec laquelle nous examinons leurs œuvres est une conséquence de la haute estime dans laquelle nous les tenons et un hommage rendu à leur mérite.

Le buste en marbre de la baronne Daumesnil, par M. Falguière, est d'un modelé ferme, sobre, et d'une grande noblesse; son *Ève*, en marbre également, debout et levant les bras pour saisir la pomme fatale, est bien posée, dans une attitude simple et harmonieuse. La facture en est consciencieuse et savante, sans rien de très distingué; mais que M. Falguière me permette de le quereller un peu sur le scrupule qui l'a empêché de ramener à des proportions plus correctes le ventre de son modèle et d'en embellir le visage. Penser que notre aïeule commune avait une tête de brochet, c'est humiliant; la faiblesse d'Adam n'a plus d'excuse; il méritait trop les travaux forcés auxquels Dieu l'a condamné et, hélas! avec lui toute sa race.

Nous n'avons point de marbre de M. Chapu, mais seulement deux plâtres. Le plus important est la figure en haut relief, le Génie de l'immortalité, destiné au tombeau de Jean Reynaud : œuvre très méditée, comme tout ce qui sort des mains de M. Chapu, trop méditée même, j'en ai peur, et dont le sens ne se dégage pas clairement. Si je comprends bien, l'artiste a voulu réunir, dans une image allégorique, la douloureuse anxiété de la recherche scientifique et l'allégresse de la découverte. Des idées aussi complexes sont rarement plastiques; le marbre n'est point une matière sur laquelle on puisse écrire un livre de philosophie : il lui faut une pensée plus simple et plus nette. De plus, en faisant choix d'une figure virile et en la montrant nue, M. Chapu s'est volontairement créé une difficulté de plus : les lignes fermement arrêtées et les angles brusques du corps de l'homme se prêtent bien moins au vol que les contours arrondis et les articulations indécises de la femme. Le problème



Byblis changée en source, par M. Suchetet. (Dessin de l'artiste.)

à résoudre était donc des plus ardus; je ne sais si la solution qu'en a donné l'artiste est tout à fait telle qu'on l'eût souhaitée. Le Génie de l'immortalité vole vers la lumière, vers l'infini, vers l'éternel : *Transitoriis quære æterna;* ses bras s'élèvent plutôt avec un geste de supplication qu'avec un mouvement de triomphe et de joie; son visage exprime l'effort, et son regard ne semble encore apercevoir que de loin et avec peine la vérité suprême sur laquelle il se fixe. Les formes du corps concourent à donner cette impression de lutte pénible et inquiète; elles sont amaigries comme celles d'un être qui vit tout entier pour la pensée. La tête est, à mon sens, trop individuelle pour une allégorie de ce genre, et la draperie, qui semble voler toute seule à côté du personnage, au lieu d'être emportée par lui, a des lignes lourdes et communes. A côté de cela, dans le corps et dans les jambes, une exécution d'une fermeté et d'une précision magistrales quoique avec un peu de sécheresse. Comme son Génie, M. Chapu n'est arrivé qu'avec peine à l'idéal qu'il cherchait, et l'effort qu'il a dû faire demeure trop visible. La *Jeunesse* du monument de Regnault, et l'*Histoire* du tombeau de la comtesse d'Agoult, étaient des œuvres mieux venues et laissaient au spectateur une satisfaction plus calme et plus sereine.

Le second envoi de M. Chapu est une statue de Le Verrier. Debout, animé, la tête fièrement redressée, la main droite faisant le geste de la démonstration, l'autre appuyée sur une sphère céleste que supporte un atlante, l'illustre astronome semble expliquer ses découvertes. L'œuvre est vivante, s'enlève bien, et les lignes en sont heureuses. Je lui ferai toutefois deux reproches auxquels, je le déclare tout d'abord, je n'attache pas moi-même une grande importance. Le premier, c'est que l'action prêtée au personnage n'est pas suffisamment typique. Le Verrier n'était ni un observateur, ni, et bien moins encore, un professeur; sa parole était pénible et pâteuse. C'est avec sa puissance extraordinaire de calculateur, une plume à la main, que, pour être tout à fait véridique, il eût fallu nous le montrer.

Ma seconde critique, c'est que la tête est idéalisée et les traits pas assez accentués. M. Chapu, il est vrai, pourra se défendre en objectant qu'il a représenté Le Verrier jeune, Le Verrier au moment de la découverte de Neptune, et non l'homme vieilli, fatigué et haineux de ces dernières années.

Si vous voulez trouver une statue vraiment typique, une statue d'une vérité telle qu'après l'avoir regardée vous ne puissiez plus concevoir autrement le personnage qu'elle représente, considérez le *Bernard Palissy* de M. Barrias. Debout, la tête penchée, un plat à grotesques sous son bras gauche, la main droite posée sur un livre ouvert, l'*Art de terre*, le vieux huguenot médite; sa tête osseuse et ses joues creuses disent bien qui il est; sa pose est simple et vraie; un moufle, posé à terre derrière lui, donne de l'assiette à la figure, tout en lui laissant assez de jour. Un vieux tablier de cuir, attaché à la ceinture, relève fort heureusement la banalité du costume. Somme toute, œuvre intelligente et sérieuse, qui tiendra fort honorablement sa place à côté du *Spartacus* et des *Premières funérailles*. mais qui toutefois ne nous apprend rien de nouveau sur un artiste bien maître de son talent et dont les expositions successives sont d'une remarquable égalité.

II.

On le voit, dans cette revue des artistes qui sont de longue date en possession de la confiance publique et des œuvres desquels on s'enquiert tout d'abord, nous avons regretté quelques abstentions, déploré quelques défaillances passagères, loué aussi çà et là un effort méritoire; mais rarement nous avons été complètement satisfait, et même, lorsque nous avons pu louer sans réserve, nous n'avons pas éprouvé l'émotion joyeuse que cause la découverte d'une puissance restée ignorée jusque-là. Cette émotion, deux artistes nous la réservent.

M. Thomas est un vétéran de ces luttes. Il y a longtemps que

ce travailleur consciencieux et modeste a conquis l'estime de ses confrères; son Christ de 1875 était d'une exécution excellente et lui a valu un siège à l'Institut. Mais son nom n'avait pas encore été lu sur une de ces œuvres qui s'imposent, et le public le connaissait peu. Il ne l'oubliera plus désormais, car la statue en marbre de M[gr] Landriot est l'œuvre capitale de ce Salon, et je ne sais même si l'Exposition de l'année dernière avait rien qui lui fût comparable.

Agenouillé sur un coussin, la mitre et la crosse posées à terre à sa gauche, les mains jointes, l'archevêque de Reims prie; la tête, d'une expression calme et reposée, s'infléchit légèrement vers la droite ; l'attitude est souple et naturelle, la draperie étoffée sans exagération. Assurément le sujet prêtait : ce prélat avait, à en croire M. Thomas, une physionomie bien expressive, avec ses grands yeux clairs, son nez bien dessiné, ses lèvres minces, cet air à la tranquillité duquel on aurait tort de trop se fier. Mais combien ces types fins sont difficiles à rendre! Le costume sacerdotal aussi, avec la longueur de ses plis, offre à l'art bien des ressources; mais si vous voulez savoir quels dangers il présente, comment il peut devenir une masse pesante et informe, regardez un peu plus loin le *M[gr] Mathieu* de M. Bourgeois. Ici, au contraire, que d'ampleur, et en même temps que de légèreté, que de moelleux dans les plis! comme le mouvement du corps se sent sous l'épaisseur de la draperie! et avec quelle netteté la tête monte et se dégage! Considérez cette figure du côté que vous voudrez, de face, de gauche ou de droite, voire même de derrière, de partout elle présente la silhouette la plus noble et la plus heureuse. La facture en est irréprochable, très poussée dans les nus, sobre comme il convient dans les détails du costume. Œuvre de science plus que d'inspiration, diront avec un dédain plus ou moins sincère les envieux et les ignorants. Eh! depuis quand la science est-elle chose sans valeur? Et lorsqu'elle est poussée au point que l'effort ne se sent plus, qu'une composition longuement cherchée paraît trouvée comme par hasard, qu'un marbre sur lequel l'artiste a tra-

vaillé pendant dix-huit mois semble avoir obéi sous ses doigts comme de l'argile, que peut-on demander de plus? La cathédrale de la Rochelle, à laquelle cette statue est destinée, peut justement en être fière, et M. Thomas est sûr désormais de voir son nom lui survivre. Puisse ce beau succès lui donner la seule chose qui lui manque, la confiance en ses forces! Nous attendons maintenant beaucoup de lui : il nous doit, il se doit à lui-même de ne pas tromper nos espérances.

Nous sommes redevables à M. Suchetet d'une surprise plus grande encore, car M. Suchetet est un jeune homme de vingt-six ans à peine, encore élève de l'École des beaux-arts, et qui expose pour la première fois. Il envoie un plâtre, une *Byblis changée en source*. On connaît la légende : Byblis, fille de Milétos, s'éprend d'une passion irrésistible pour son frère Caunos. Consumée par la douleur, elle tombe dans une profonde torpeur, et les nymphes, apitoyées, changent en un ruisseau tranquille les larmes qui s'échappent de ses paupières demi-closes. Le hasard m'a fait voir la source où la tradition milésienne plaçait cette aventure, une source modeste, qui coule au pied d'un gros arbre, au fond d'un petit vallon, et se répand prosaïquement au milieu de champs de blé. Quant à la légende, elle a été souvent racontée, et notamment par Ovide, qui, malgré tout son esprit, n'est pas parvenu à en effacer complètement la touchante mélancolie.

La *Byblis* de M. Suchetet est couchée sur le côté, les mains faiblement entrelacées, les jambes passées l'une sur l'autre, la tête rejetée en arrière et abandonnée à son poids. Elle dort. Rien de plus vrai et de plus simple que sa pose; nul indice de recherche, nulle trace d'effort, nulle incohérence dans l'arrangement. Des pieds à la tête elle dort, et son sommeil désespéré se change insensiblement en l'éternel repos de la mort. Le modelé a la même unité, la même simplicité sévère que la composition. Les lignes fermes et harmonieuses à la fois, les contours fondus sans cesser d'être précis, les chairs résistantes et pourtant souples font songer à un maître dans l'expression du corps

de la femme, à Henner, et à M. Dubois lui-même, qui est de la



L'adolescence, par M. Albert Lefeuvre. (Dessin de M. Saint-Elme-Gautier.)

même famille artistique que Henner et dont l'influence sur M. Suchetet est visible. Les hanches, le ventre et les cuisses sont

des morceaux de toute beauté : impossible d'être plus jeune et plus chaste : le bras droit est très joli, le gauche me semble un peu maigre, non que cette maigreur ne soit dans la nature, mais n'est-ce pas là un des cas où il faut oser la corriger un peu? Le visage a également besoin d'être revu. Ce sont là d'ailleurs des modifications de détail faciles à faire lors de l'exécution en marbre.

Telle est l'œuvre qui a fait sur tous les artistes une impression très vive. Faut-il maintenant voir dans l'apparition de cette statue une manière d'événement, et classer d'ores et déjà M. Suchetet parmi les maîtres? C'est aller trop loin, je crois, car il ne faut pas perdre de vue qu'une figure couchée est toujours plus facile qu'une figure debout. Mais c'est là un début des plus remarquables, et le jeune homme qui se révèle ainsi est vraiment bien doué. Pour moi, je porte le plus grand intérêt à l'auteur de la *Byblis*, j'ai le plus grand espoir en lui ; mais le plus grand service à lui rendre, ce n'est pas, je crois, de l'accabler de compliments hyperboliques, c'est de le mettre en garde contre l'enivrement d'un premier succès, et de lui crier aux oreilles le mot d'ordre bien connu donné par l'empereur Septime Sévère à ses soldats la veille de sa mort : *Laboremus!*

Et ici, que mes lecteurs me permettent d'interrompre un moment ce compte-rendu pour causer avec eux d'une idée que je caresse depuis longtemps, et qui me tient fort à cœur. Ils connaissent déjà un de mes *dadas :* les fouilles à faire en Grèce. En voici maintenant un second — je n'ai pas dit qu'il fût le dernier — : S'il y a un art dont l'influence me paraisse à craindre pour nos jeunes sculpteurs, c'est l'art romain : le peu qu'il a de bon, il l'a pris ailleurs, et à ce peu de bien il a ajouté de son fonds beaucoup de mauvais, la banalité, la convention, l'emphase. Or, ce côté théâtral et charlatanesque est infailliblement ce qui impressionnera le plus des jeunes gens, ce qu'ils s'assimileront le mieux et ce que, sans s'en rendre compte, ils introduiront plus tard dans leurs œuvres. Et je parle de l'art romain antique : que dire de celui du dix-septième et du dix-huitième

siècle, de la fontaine de Trevi et des statues de saint Pierre? Aussi Rome est la ville dont j'interdirais le plus sévèrement le séjour à nos sculpteurs. Qu'on les envoie à Florence, à Naples, à Venise, où l'on voudra, mais, de grâce, pas là! Il y a toutefois une ville que tout désigne à l'avance, et que mes lecteurs ont nommée avant moi : c'est Athènes. C'est avec l'art grec, l'art grec pur et authentique, l'art archaïque même, qu'il faut familiariser les élèves de notre École des beaux-arts, et cela non seulement parce que là, et là seulement, sont la sincérité et la vie, mais parce que toutes nos tendances intellectuelles et artistiques nous portent vers la Grèce, et point vers Rome. Sans doute, je regretterais pour nos grands prix le torse du Belvédère, le Marsyas du Latran, l'un des colosses du Monte-Cavallo, le discobole du palais Massimi, et beaucoup moins le Laocoon et l'Antinoüs; mais combien cette perte serait compensée par la contemplation de tout un côté de la frise du Parthénon, de quelques beaux morceaux des frontons de ce monument, des caryatides de l'Erechtheion, de la balustrade de la Victoire Aptère, des métopes du prétendu Théseion, du bas-relief d'Éleusis, des stèles d'Hégéso, de Dexiléos, de Polyxéné, et de tant d'autres admirables fragments sortis des fouilles du Céramique, de l'Acropole et de l'Asclépieion! Et combien je préfèrerais comme modèles, à ces vauriens de l'Apennin qui étalent leurs formes épaisses, leur type ignoble et leur vermine sur les marches de la *Trinità de' Monti*, ces beaux bergers valaques, au corps élancé et nerveux, aux fines attaches, aux extrémités délicates, et ces robustes paysannes de Mégare, dont la poitrine est de marbre et qui marchent comme des statues! Et l'on ne saurait m'objecter des difficultés matérielles : l'École que nous possédons à Athènes a un vaste... jardin, où, sans arracher un seul arbre, et pour cause, on trouverait la place de trois ou quatre beaux ateliers : trente ou quarante mille francs feraient l'affaire. Le Pentélique et Paros fourniraient le marbre. Les modèles seraient plus longs à chercher, et il faudrait avec eux user de diplomatie; mais l'argent finirait bien par avoir raison de leurs

pudeurs. Nos artistes se trouveraient là sous la surveillance du directeur de l'École, comme nos jeunes Athéniens sont, lorsqu'ils passent à Rome, sous l'autorité du directeur de la Villa Medici, et la cohabitation des sculpteurs et des archéologues ne serait sans doute inutile ni aux uns ni aux autres.

J'enverrais donc à Athènes M. Suchetet, pour y développer, au contact de l'antiquité, les fortes qualités que révèle sa *Byblis*. J'y enverrais aussi M. Lefeuvre, qui a sans doute moins de souffle, mais qui montre dans son *Adolescence* un talent bien fin et bien distingué. Cette figure, en plâtre, avait déjà, il y a deux ou trois ans, valu à son auteur le prix de Florence ; exécutée en marbre, elle a naturellement gagné en précision, sans rien perdre de sa jeunesse et de sa suavité. La pose est sans prétention et gracieuse, le modelé très bien étudié dans sa discrétion voulue ; les jambes sont d'excellents morceaux. La tête, qui a été remaniée, est restée la partie faible : elle est trop indécise, même pour une fillette de 13 à 14 ans. Un peu trop de réalisme aussi dans le ventre ballonné, dans la maigreur des bras, dans la mollesse des mains ; M. Lefeuvre ne nous en montre pas moins là, à tout prendre, une excellente figure, et qui, elle aussi, est pleine de promesses.

Le groupe de M. Lenoir, le *Repos*, est une œuvre moins achevée et qui se tient moins. Elle ne peut être vue que d'un côté, et la facture en est inégale ; mais elle témoigne, elle aussi, d'un sentiment personnel et de qualités d'exécutant sérieuses. Une femme assise au pied d'un arbre, à l'ombre d'une tenture accrochée aux basses branches, tient sur ses genoux un enfant nu, endormi de ce sommeil robuste que connaît seul le jeune âge. La mère, elle, est à peine assoupie ; le sourire de la joie erre encore sur ses lèvres, et l'on sent qu'au moindre bruit ses paupières demi-closes s'ouvriraient aussitôt. L'opposition des deux sommeils est très bien exprimée ; la pose du bambin est tout à fait juste, le modelé habile, avec une brutalité voulue. Il ne faudrait pas cependant que M. Lenoir se laissât influencer davantage par le peintre Millet. Mais pourquoi pousser si loin la manie de l'in-

quiétude? Chassons ces alarmes et laissons-nous aller au plaisir de goûter une jolie chose.

Un bas-relief est œuvre infiniment plus facile et par suite moins méritoire qu'une figure de ronde bosse. Arrêtons-nous cependant un instant devant la *Sainte Cécile* de M. Lombard, un tout jeune homme, *logiste* de cette année même. De la composition il y a peu à dire : la Renaissance en a fait les frais. Mais la tête de la sainte est d'une ravissante grâce florentine : l'ange debout devant elle et accoudé à son orgue a un regard sérieux et profond. Que M. Lombard élague un peu les ornements qu'en imitateur trop fidèle il a multipliés à l'excès; qu'il allonge un tantinet le bras gauche de sa sainte, et que, pour l'honneur de la cuisine céleste, il engraisse un peu ce malheureux ange qui n'a que la peau et les os, et son bas-relief achèvera d'être un morceau délicat et charmant.

Et puisque M. Lombard nous a transportés à Florence, pourquoi ne pas rendre visite à un autre citoyen de l'aimable cité, M. Degeorge? L'auteur de l'*Enfance d'Aristote* n'expose plus depuis longtemps que des bustes : cette année-ci, il nous montre un jeune garçon aux yeux éveillés, au nez fin, à la bouche rieuse. La tête se dégage bien de la chemisette entr'ouverte, et les masses de longs cheveux qui tombent sur les épaules encadrent heureusement le visage. Joli enfant et jolie terre cuite.

Passer de MM. Lombard et Degeorge à M. Lanson, c'est quitter Florence pour Bologne, l'atelier de Mino da Fiesole pour celui des Carrache, ou plutôt encore pour celui de M. Bonnat, leur élève à travers les siècles. M. Lanson envoie de la villa Medici un groupe en plâtre de dimensions considérables, *Judith et Holopherne*. Pour être franc, si nous sommes en état de donner un nom à ces deux personnages, c'est à l'étiquette que nous le devons. Du temps et du lieu où ils ont vécu, des passions qui les agitaient, M. Lanson ne s'est point inquiété. Le général babylonien, qui a prié un *facchino* raccolé dans la rue de poser pour lui, est allé, dans son ivresse, rouler sur un

entassement de coffres, couche fort incommode, mais qui lui permet de prendre une pose tourmentée. Judith, autre modèle d'atelier, est debout et lui tourne le dos. La tignasse ébouriffée, les deux bras levés, une épée d'un goût singulier dans la main gauche. elle regarde avec effarement le public et semble attendre de lui la résolution qui lui manque. Pourquoi donc est-elle sortie de Beth-El ? Pourquoi s'est-elle livrée à l'ennemi de son Dieu et de sa race? La montrer indécise à cette heure, n'est-ce pas la rendre inexplicable et dix fois plus odieuse? Et la composition n'est pas meilleure que la conception. Les deux figures sont disposées comme par un peintre : elles ne peuvent se voir que par devant. Elles sont juxtaposées, et non groupées : pressez un bouton, elles s'écarteront l'une de l'autre, et chacune paraîtra complète. Mais, à côté de ces défauts, il y a une profonde connaissance du corps humain et une grande vigueur de facture. Le corps nu d'Holopherne est superbe d'un bout à l'autre. Que M. Lanson consente à lire et à réfléchir. et lui aussi deviendra un maître.

III.

Si, par ses solides qualités d'exécutant, M. Lanson se rattache à la grande école, par sa préoccupation de l'effet il se rapproche d'une autre famille d'artistes, ceux en qui domine le sens de l'arrangement et du décor, qui troussent lestement une figure, qui donnent de l'esprit au bronze et savent rendre le marbre pittoresque. L'idéal de ceux-là est, à mon avis, inférieur, mais il y a parfois dans leurs œuvres bien du charme et du mérite.

Parmi les artistes de cet ordre, M. de Saint-Marceaux est sans conteste, et avec toute raison, le plus en vue. On se rappelle le vif succès obtenu l'an dernier par son *Génie*. A vrai dire, je n'étais pas admirateur enthousiaste de cette figure, qui n'avait de Michel-Ange que l'extérieur, la silhouette, et qui se



Sainte Cécile, bas-relief par M. Lombard. (Croquis de l'artiste.)

donnait bien du mal pour garder le secret à elle confié. Cependant, s'il ne fallait pas trop chercher l'ossature sous la peau, si la construction de la tête était singulièrement fantaisiste, on ne pouvait pas nier que l'ensemble n'eût des lignes heureuses et beaucoup de mouvement et de vie. Cette année, M. de Saint-Marceaux expose un plâtre, un *Arlequin*, que l'on peut regarder tout à l'aise, isolé qu'il est dans une salle de dimensions restreintes, où rien ne vient distraire le regard, où toute comparaison fâcheuse est impossible. Si le système des repoussoirs n'avait été, dans une circonstance toute récente, aussi sévèrement condamné, on aurait peine à croire que le hasard à lui tout seul ait pu si bien faire les choses. Le personnage est bien planté, d'ailleurs, et d'une spirituelle crânerie. Quoique le costume, si collant qu'il soit, et le masque placé sur la figure simplifient beaucoup la difficulté du modelé, on y sent la main d'un habile homme. Mais pourquoi avoir donné plus de deux pieds de haut à un personnage aussi peu important? M. de Saint-Marceaux peut faire mieux, et nous attendons de lui l'an prochain autre chose qu'une statuette grandeur nature.

C'est dans le jardin que se trouve le second envoi de M. de Saint-Marceaux, une tête en bronze de M. Meissonier, très lestement enlevée, très vivante, et qui est curieuse encore en ce qu'elle révèle chez l'auteur de la *Lecture* et du *Coup de l'étrier* une parenté avec le *Moïse* de Michel-Ange que personne n'avait soupçonnée. Seulement M. de Saint-Marceaux croit-il qu'il soit permis de laisser à un bronze de cette taille l'aspect d'une ébauche? que signifient ces boulettes à demi écrasées dans les cheveux et dans le col de la redingote? Des boulettes de terre en métal! Il suffit d'exprimer cette idée pour en faire sentir l'étrangeté.

Les mêmes critiques ne sauraient être faites avec justice à un autre Meissonier, celui-là en pied et l'œuvre d'un jeune artiste napolitain que nous espérons retrouver souvent aux Champs-Élysées, M. Gemito. Ici les dimensions restreintes, moins de deux pieds de haut, autorisent parfaitement certaines libertés

et certaines négligences volontaires. Ne croyez pas, d'ailleurs, que ce soit là une simple pochade : pour être leste d'allure et pleine d'un brio tout italien, cette statuette n'en est pas moins très étudiée, et je ne crois pas que jamais on nous ait donné d'image plus ressemblante et plus complète de celui qu'elle représente. Debout, serré dans le veston qu'il affectionne, et cambré comme il est naturel à une personne rebondie, un pinceau dans la main droite et une palette dans la gauche, le peintre semble se reculer de devant sa toile et cligner de l'œil pour juger l'effet de la touche qu'il vient de mettre. Point de regard inspiré, point d'allure olympienne : une bonne et fine physionomie d'artiste, ce qui vaut mieux. J'aime un peu moins, quoique le faire y ait la même souplesse, le buste de *M. Paul Dubois*. Ici M. Gemito a forcé la note; pour donner à son modèle plus de caractère, il a vieilli et fatigué ses traits : ce n'est pas le Dubois d'aujourd'hui qu'il nous montre; c'est ce qu'il sera dans dix ans.

Ajoutons que M. Gemito, comme presque tous ses compatriotes, coule ses bronzes à cire perdue, procédé infiniment supérieur à celui de la fonte au sable dont on fait usage en France. L'épreuve sortie du bon creux peut être retouchée avant d'être noyée dans le mélange qui constitue le moule définitif, mélange beaucoup plus fin, d'ailleurs, que le sable de Fontenay. Dès lors plus de ces réparations à outrance, de ces limages à fond qui sont nécessaires chez nous. L'épreuve a tout l'accent, toute la finesse de la maquette, et une légère retouche suffit pour que nous ayons, avec toute sa saveur, la pensée du statuaire.

Nous avions déjà vu en plâtre, à l'un des derniers Salons, le *Dante* de M. Aubé : nous le retrouvons maintenant en bronze. Peut-être la bouche est-elle plus voltairienne que dantesque, mais, à tout prendre, c'est une statue bien jetée et qui a du caractère. Outre son *Dante*, M. Aubé expose encore un groupe en plâtre, *la Guerre foulant aux pieds le cadavre d'un enfant*. Il y a du mouvement et de l'ampleur dans ce groupe, mais je n'en aime pas la conception. Il n'est pas bon de nous représen-



Judith et Holopherne, par M. Lanson. (Croquis de l'artiste.)

ter sous cet aspect bestial et hideux une chose avec laquelle nous devons familiariser notre pensée.

Pas plus que le *Dante* de M. Aubé, le *Lion* de M. Bartholdi

n'est chose entièrement nouvelle. A vrai dire, il a eu tort de quitter la montagne de Belfort. Vu de loin, il avait une belle tournure; vu de près, c'est une bête à formes chimériques, au front chargé de pensées, un lion philosophe indigné que la force prime le droit. De profil, il n'a pas de croupe; de face, il ne semble pas solide, faute d'un écartement suffisant de ses pattes. Combien il y a plus de caractère dans le petit lion assyrien du Louvre, qui n'a pas deux pieds de long! M. Bartholdi n'eût pu mieux réussir, s'il avait entrepris de prouver que l'énorme n'est pas le grand.

La *Mignon* de M. Aizelin est agréablement arrangée, sans tirer beaucoup à conséquence. De la *Lecture* de M. Chatrousse, le mieux qu'on puisse dire, c'est qu'il n'y a pas lieu d'en dire de mal. Quant aux envois de MM. Marquette et Carrier Belleuse, je ne me sens pas le courage d'en parler :

Fuit Ilium, et ingens
Gloria Teucrorum.

Mais je tiens à consacrer au moins une brève mention à quelques statues où l'invention est peu de chose, mais où l'exécution est bonne, œuvres d'ouvriers plutôt que d'artistes, mais d'ouvriers consciencieux et sachant bien leur métier. Le *Faune jouant avec une panthère*, de M. Becquet, est une bonne académie, un peu lourde : il est regrettable seulement que la tête en soit si singulière. Bonne académie encore, le *Génie du mal*, de M. Boisseau. La statue de *M. Thiers*, par M. Guilbert, est d'une tournure générale heureuse; l'attitude est animée, le pardessus donne de l'ampleur au corps; les deux mains sont bien posées, la tête est malheureusement molle et peu étudiée. Le *Rabelais* de M. Dumaige est d'une allure noble et fera bien sur une place. Dans son *Frédéric Sauvage*, M. Lafrance a abordé résolument, et non sans succès, les difficultés du costume moderne; la tête de son héros est bien rendue. J'aime moins le *David d'Angers* de M. Louis Noël, qui est lourd et

sans air, moins encore le *Denys Papin* de M. Aimé Millet, dont les lignes sont veules et confuses. Citons encore pour mémoire, quoique ce soit une seconde apparition, les deux figures en bronze, non sans grandeur, faites par M. Dumilâtre pour le tombeau de Sivel et de Croce Spinelli, et le *Moissonneur* de M. Gaudez, une bonne et forte étude qui a reçu jadis dans la *Gazette des Beaux-Arts* les éloges qu'elle méritait.

Il y aurait encore beaucoup à noter dans ces 700 figures, surtout parmi les bustes ; mais j'entends d'ici mes lecteurs se récrier ; cette revue leur semble déjà trop longue, et ils ont, ma foi, bien raison.



TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

GRAVURES HORS TEXTE.

GRAVURES DANS LE TEXTE.

VII ET VIII. — LES FOUILLES D'OLYMPIE.

X. — L'ARCHITECTURE IONIQUE EN IONIE. LE TEMPLE D'APOLLON DIDYMÉEN.

XI. — MÉTOPE TROUVÉE A ILION PAR M. HEINRICH SCHLIEMANN.

XIV. — LES ANTIQUES DE L'ERMITAGE IMPÉRIAL A SAINT-PÉTERSBOURG.

XV. — LES ANTIQUES AU MUSÉE DE BERLIN.

XVI. — LES FIGURINES DE TANAGRA AU MUSÉE DU LOUVRE.

XVIII. — L'ART GREC AU TROCADÉRO. EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878.

XIX. — LE FORUM ROMAIN ET LES FORUMS DES CÉSARS.

X. — LA SCULPTURE AU SALON DE 1880.



